



# **De som skyter øst-afrikanere**

- blikk bak blanke bildebylines

## **del 2**

Katrine Aakrann Ziesler

Masteroppgave i journalistikk – praktisk variant  
Universitetet i Oslo  
Institutt for medier og kommunikasjon  
10. mai 2010

Denne delen bygger på artikkelserien "De som skyter øst-afrikanere" (del 1)

## Forord

Aller først vil jeg takke fotografiets far Ibn al-Haytham (965 – 1039 BC), og alle de kloke oppfinnere som fulgte opp hans ideer. Uten dem hadde mitt prosjekt blitt veldig kjedelig.

Å jobbe frem denne oppgaven er noe av det morsomste, vanskeligste, og mest lærerike jeg har gjort. Det hadde aldri skjedd uten enorm hjelp og støtte fra gode mennesker, og takkelisten er lang.

Øverst på listen, selvfølgelig: de som skyter øst-afrikanere, fotojournalistene som slapp meg inn i sine liv, som delte av sin kunnskap og tok meg med ”på jobben”. Aller størst takk går til Jon Hrusa, Walter Astrada og Stephen Morrison som utrettelig har holdt ut med alle mine spørsmål, og som har latt meg trykke bildene sine i denne artikkelserien.

Så vil jeg takke de fire kvinnene som har stått på aller iherdigst for å få meg i havn: Elisabeth Eide, hvis entusiasme og tålmodighet overgår det meste, Anne Hege Simonsen, som har tatt meg under sine vinger og puffet meg i riktig retning gang på gang, mamma, som har stilt opp u-an-sett hva, og heiet på meg hele veien til mål og Ingrid Falkum, som lurte meg til å ta fatt på en master og fikk meg til å fullføre.

Hadde ikke dere hatt trua på meg, hadde dette aldri gått.

Og så de fine mennene: Pappa, som skurrer kontorstol midt på natten og hjelper meg med hva det skulle være, Mads Jansen, som har sittet i den kontorstolen med rød penn i hånden og lest om fotografer til øyet ble stort og vått, og Anders Wyller, min særs fleksible sjef som ga meg fri til å gjøre feltarbeid og innspurte til slutt.

Tusen takk til Stine Bråthen og Wayne Conradie som lånte meg gjesterommet sitt i Kampala, og til alle mine fine venner, som har holdt ut med meg gjennom tre års berg-og-dalbane – Nina Paus og Karin Wallén i sær.

Og sist men ikke minst, en spesiell takk til Johan Bratholm for mental støtte.

*Oslo, 10. Mai 2010*

*Katrine Ziesler*

Veileder: Elisabeth Eide - Høst 2007 – Vår 2010

**Bruksanvisning for denne oppgaven: Les artikkelserien først.**

# Innholdsfortegnelse

<b>Forord .....</b>	<b>1</b>
<b>Innholdsfortegnelse .....</b>	<b>2</b>
<b>Innledning .....</b>	<b>5</b>
Gangen i oppgaven .....	7
<b>Kapittel 1: Bakgrunn, avgrensning og begreper .....</b>	<b>8</b>
"Vår tids utenrikskorrespondenter" .....	8
Hvorfor presentere temaet journalistisk? .....	8
Bare byråbylines .....	9
Reporterens innfallsvinkel .....	10
Øst-Afrika som geografisk egnet område .....	10
Fotojournalisten .....	11
Hvorfor er de hvite? .....	13
<b>Kapittel 2: Metode – Innsamling av materiale .....</b>	<b>14</b>
Å utforske et fenomen .....	14
Eksplorerende undersøkelse .....	14
Antropologisk journalistikk .....	15
Tid og sted .....	16
Hanging around access - deltakende observasjon .....	17
Tilgang .....	17
Utvalg .....	18
Kjønn .....	20
Kvalitative intervju .....	20
Bak scenen .....	21
Intervjuformen .....	22
Tilleggsilder .....	22
Fotografering som notering og inngangsnøkkel .....	23
Tillit og avstand .....	23
A native goes native .....	24
Endret rolle .....	24
Off the record .....	25
Oppsummert: data for ulike tekster .....	26
<b>Kapittel 3: Artikkelseriens utforming .....</b>	<b>27</b>
Reportasjen som sjanger .....	27
Formet etter innholdet - både helhet og deler .....	28
Seleksjon og sammenhenger .....	29
Innledning og avslutning .....	30
Scener .....	31
Rekonstruksjon 1: Two of a fatherless tribe .....	32
Rekonstruksjon 2: "Jeg er ingens paraply" .....	33
The third way .....	34
Direkte tale .....	35
Refleksjon - essay? .....	35
Fortellerstemmen .....	35
Eksperimentelle format .....	36
Språk og litterære virkemidler: Dialog, metaforer og detaljer .....	37
Bilder og tekst .....	37
Å skape mening - kombinasjonen av bilder, bildetekster og brødtekst .....	38

Plassering: Publiseringmuligheter.....	39
<b>Kapittel 4: Fordypning i artikkelseriens tematikk .....</b>	<b>41</b>
<b>Makt og avmakt, med vekt på bildet som skapes av Øst-Afrika .....</b>	<b>41</b>
"Take" a picture or "make" a picture? .....	41
Nyhetsverdige vinduer.....	42
'Felt' og 'habitus' .....	42
'Doxa' og 'frames' .....	43
Nyhetsrammene.....	44
Autonomi.....	44
Afrikanyhetene konfliktorientert .....	45
Forenkling.....	46
Deler av en virkelighet .....	47
De normative nyhetskriteriene? .....	48
Tidspress .....	48
Regi under regnskyer.....	49
Samarbeid med konkurrenten.....	50
Homogen krigsdekning.....	50
Krigens estetikk.....	50
Bildeteksten .....	51
Shooters and scribblers .....	52
En viss mulighet til å bestemme selv? .....	53
Bistandsknaggen.....	54
Journalistbistand eller bistandsjournalistikk?.....	54
<b>Subjektivitet og emosjonelt engasjement .....</b>	<b>55</b>
Trygg vei til forsiden - for hvem?.....	55
Positive vinklinger .....	55
Nedenforjournalistikken .....	56
Å bevitne andre menneskers lidelse: "The important thing is not to blink" .....	57
Journalism of attachment - følelsesdrevet journalistikk .....	57
Bistandsbidrag.....	58
Damned if you do and damned if you don't .....	59
Engasjement gir bedre bilder?.....	60
Avgjørende øyeblikk .....	60
Empati .....	61
Punctum og studium .....	61
<b>Konservere eller transformere.....</b>	<b>62</b>
Konserverende konkurranser.....	62
Tekst med punctum.....	63
Å tøyne grenser innen rimelighetens grenser .....	63
Yngre og friere .....	64
Økonomiske hindringer.....	64
Meningsbærende fotojournalistikk og nye muligheter på nett.....	65
<b>Kapittel 5: Oppsummering og forslag til videre utforskning .....</b>	<b>67</b>
<b>Oppsummerende konklusjon .....</b>	<b>67</b>
<b>Forslag til videre utforskning.....</b>	<b>68</b>
Hvem vant? .....	69
Afrikanske fotojournalister .....	69
Kenyakonflikten i norsk presse.....	69
<b>Avslutning .....</b>	<b>70</b>
Etterord - fotografen får siste ordet .....	71
<b>Litteraturliste .....</b>	<b>72</b>
<b>Nettsteder (kilder benyttet i artikkelserien):.....</b>	<b>78</b>

<b>Vedlegg 1:</b> .....	<b>79</b>
Aftenposten 01.01.08 – 20.02.08.....	79
Dagbladet 01.01.08 – 20.02.08 .....	80
VG 26.12.07 – 20.02.08 .....	81
Dagsavisen 26.12.07 – 20.02.08.....	82
<b>Sammendrag</b> .....	<b>83</b>
<b>Summary</b> .....	<b>84</b>

## Innledning

*Every time we look at a photograph we are aware, however slightly, of the photographer selecting that sight from an infinity of other possible sights (Berger 1972:9)*

Hvordan vi ser ting er avhengig av hva vi vet eller hva vi tror (Berger 1972:8). Det gjelder både oss som får dramatiske nyhetsbilder fra Øst-Afrika servert på dørmatten om morgenen, og de som så gjennom søkeren og trykket ned utløseren der begivenhetene skjedde. Vi vet, selv om vi kanskje ikke er det bevisst, at det bak kameraene står mennesker. Mennesker med tanker, følelser, holdninger og erfaringer, mennesker som tar store sjanser ved å gå tett på konflikt og lidelse. Hvem er så disse subjektene bak kameraenes objektiver?

Gjennom et journalistisk arbeid i 35 deler, bestående av både bilder og korte, til dels reportasjeliknende tekster, har jeg forsøkt å gi et bilde av:

**Byråtilknyttede fotojournalister som arbeider i Øst-Afrika; deres arbeidsmetoder, holdninger og strukturelle vilkår.**

Etter som artikkelserien (oppgavens del 1) både er et journalistisk arbeide i seg selv og tema for serien er journalistisk arbeid, velger jeg i denne delen å legge like stor vekt på begge disse to emnene. Den videre teksten er følgelig todelt: Mitt journalistiske arbeid er tema for første del, mens andre del omhandler fotojournalistenes arbeid. Jeg skal altså både ta for meg de arbeidsmetoder og valg som ligger til grunn for datainnsamlingen og utformingen av artikkelserien, samt drøfte noen av de sentrale problemstillingene artikkelserien tar opp på et mer teoretisk nivå.

### Mitt journalistiske arbeid

Da jeg tok fatt på dette prosjektet var det med mål om å lage en reportasjeserie, og de metodiske valg jeg diskuterer baserer seg på dette sjangervalget. Samtidig skiller mitt arbeid seg ut ved at det er et *journalistisk arbeid om journalister*. Dette har gitt meg en interessant dobbeltrolle, og fordeler og ulemper rundt denne posisjonen vil tas opp som del av metodediskusjonen. Når det gjelder seriens form vil en drøfting av sjangertilhørighet med utgangspunkt i reportasjens kjennetegn stå sentralt.

## **Fotografenes arbeid**

Her skal jeg gå dypere inn i spørsmålene om *hvorfor* og *hvordan* fotojournalistene produserer de bildene de gjør. På bakgrunn av artikkelseriens innhold velger jeg å drøfte følgende problemstillinger:

**Makt og avmakt, med vekt på bildet som skapes av Øst-Afrika:** *Har fotojournalistene makt og frihet til selv å bestemme over bildene de produserer eller styres de av det produksjonssystemet de er en del av?*

Her vil blant annet teorier rundt makt, 'framing' og Bourdieus felt- og habitusbegreper stå sentralt, og jeg vil drøfte ulike aspekter rundt forholdet mellom aktør og struktur med hensyn til hvilke bilder som produseres og hvordan fotojournalistene arbeider.

**Subjektivitet og emosjonelt engasjement:** *Hvilket forhold har fotojournalisten til menneskene han avbilder og hva har et eventuelt emosjonelt engasjement å si for ham selv og for kvaliteten på bildene han tar?*

Her beveger jeg meg videre ned på mikronivå og ser nærmere på hvordan personlig engasjement, subjektivitet og nærhet påvirker fotojournalistenes valg og bildene han produserer.

**Konvensjoner og transformering:** *Hvilke tendenser kan spores med hensyn til fotojournalistenes mulighet til å reprodusere eller transformere gjeldende konvensjoner innen fotojournalistikk?*

Her vil jeg diskutere enkeltpersoners mulighet til å bidra til endring av status quo og hvordan utviklingen innen feltet av medieproduksjon kan medføre transformasjon av gjeldende konvensjoner.

Forholdet mellom aktør og struktur, som introduseres i kapitlets første del, vil ligge som et grunnleggende tema gjennom hele drøftingen, og jeg vil blant annet benytte begrepene makt, rammer, felt og habitus gjennom alle tre deler av kapitlet.

### ***Gangen i oppgaven***

I kapittel 1 gir jeg en grundigere redegjørelse for bakgrunnen for valg av temaer og hvorfor jeg har valgt av en journalistisk tilnærming til dette emnet. Jeg vil videre redegjøre for avgrensingen for artikkelserien, samt definere noen sentrale begreper.

Oppgavens kapittel 2 handler om min metode eller fremgangsmåte for innsamling av materiale til artikkelserien. Her vil jeg benytte terminologi hentet fra antropologien i tillegg til reportasjesjangerens metodiske begreper. I metodekapitlet kommer jeg særlig til å ta for meg min egen rolle som journalist som utforsker journalister.

I kapittel 3 vil fremgangsmåte og valg med hensyn til den journalistiske utformingen av artikkelserien stå i fokus. Med reportasjesjangerens kjennetegn som rettesnor vil jeg redegjøre for de formgrep jeg tar og forsøke å sjangerplassere noen av artiklene som ikke følger reportasjens konvensjoner. At artiklene består av både tekst og bilder gir rom for å diskutere forholdet mellom disse to uttrykkene mer inngående.

I kapittel 4 vil jeg forsøke å sette en del av de sentrale problemstillingene artikkelserien peker på inn i et mer teoretisk rammeverk, og gi en grundigere drøfting med hovedvekt på forholdet mellom fotojournalisten som aktør og det systemet han jobber innen. Jeg vil ta utgangspunkt i de tre sentrale temaene jeg skisserer ovenfor.



## Kapittel 1: Bakgrunn, avgrensning og begreper

Jeg skal nå se nærmere på hva som lå til grunn for valg av tema for dette prosjektet, og de avgrensninger jeg har gjort. Noen sentrale begreper vil også avklares.

### ***"Vår tids utenrikskorrespondenter"***

Flere skildringer (Behr 1981, Bowen 2007) og tidligere studier (Hannerz 2000, Pedelty 1995) har tatt for seg utenrikskorrespondentens rolle, miljø og tankesett. Betegnelsen "utenrikskorrespondenter" kan defineres som "individer som er stasjonert i andre land enn det de opprinnelig kommer fra, med den hensikt å rapportere hendelser og karakteristikk fra området, gjennom nyhetsmedier basert andre steder i verden" (Hannerz 2000:5) Det utenriksjournalistiske landskapet endrer seg hele tiden og medienes stadig trangere økonomi rammer særlig korrespondentstillinger. Norske nyhetsredaksjoner har få journalister stasjonert i Afrika over lengre tid og ser ut til å basere mer og mer av sitt utenriksstoff på materiale fra nyhetsbyråene (Tveiten 2009). Dette gir grunnlag for å plassere byråjournalistene innen det som kan kalles "vår tids utenrikskorrespondenter".

En hovedvekt av informasjon fra den tredje verden sies å være formidlet via byråene (Thussu 2002, i følge Tveiten 2009:117), og nyhetene de formidler fra Afrika skildrer ofte krig, lidelse og konflikt (Hannerz 2000, Sontag 2003).

### ***Hvorfor presentere temaet journalistisk?***

Det å utforske et fenomen eller en subkultur er et vanlig og velegnet utgangspunkt for en journalistisk reportasje (Boynton 2005). Men hva gjør akkurat *dette* tema egnet for en reportasjeform?

"I fotografi er det traumatiske nært knyttet til vissheten om at scenen virkelig fant sted:

"*Fotografen må ha vært der*" (Stene-Johansen 2001:162). Det at de befinner seg i begivenhetenes sentrum gjør dem til en spennende gruppe å skildre fordi deres arbeid er preget av dramatikk og handling, hvilket er et godt utgangspunkt for visuelle beskrivelser.

Det er lett å oppfatte pressefotografiet som et objektivt bilde av virkelighet på grunnlag av fotografiets iboende indeksikalitet, altså at bildet refererer direkte til noe virkelig, og det er ikke uvanlig å se på fotografer som nøytrale "vitner" snarere enn kreatører. Men et spørsmål vi sjelden stiller er hva som foregikk *utenom* bilderammens utsnitt og øyeblikk og hvordan fotografens valg påvirker det inntrykket vi sitter igjen med. "Although journalists and

photographers often profess professional objectivity, what they show must first pass through the filter of their own experiences, prejudices and valuesystems, making claims of objectivity impossible" (Leith 2004:xvi).

På forsiden av artikkelserien "De som skyter øst-afrikanere" har jeg plassert et bilde jeg tok i en av Kampalas slummer der fotojournalisten Jon Hrusa var på reportasjeoppdrag. Midt i bildet, omgitt av nysgjerrige slumbeboere sitter Jon på huk. Det er ikke sikkert du legger merke til ham ved første øyekast. Fotojournalisten, særlig den som jobber for internasjonale nyhetsbyråer, *er* gjerne vanskelig å få øye på, ikke minst for oss som sitter langt borte.

### ***Bare byråbylines***

Undertittelen for min artikkelserie lyder "blikk bak blanke bylines". Jeg foretok en liten kvantitativ undersøkelse for å finne ut hvordan fire riksdekkende norske aviser (Aftenposten, Dagsavisen, Dagbladet og VG) krediterte bildene de benyttet i forbindelse med Kenyakrisen, altså om bildebyline inneholdt fotografens navn eller bare byrånavnet (se vedlegg). Flertallet av bildene manglet fotografens navn i bildekrediteringen. Resultatene presenteres kort i *De ansiktsløse*, der mine argumenter for hvorfor en leser skal bry seg om dette også fremmes, nemlig den funksjon det å se et navn har å si for en bevisstgjøring av at et menneske står bak uttrykket. Sut Jhally (2002) fremhever reklamebilder som spesielt tilslørede ettersom disse sjelden er merket med opphavsmannens navn, i motsetning til for eksempel en tv-serie eller en film da rulleteksten i det minste viser at det var mange mennesker med på å produsere verket.

Når et nyhetsfotografi kun er merket med byline "Scanpix", sier det ikke stort mer om produsenten eller produksjonsforholdene enn det ukrediterte reklamefotoet. Mens den skolerte bildeleser oppfatter reklamebildet som en stilisert, idealisert, kommersialisert og sannsynligvis manipulert versjon av virkeligheten, blir nyhetsbildene ansett som sannferdige og nøytrale. Subjekter står bak bildeproduksjonen, hvilket mottakeren av et mediert budskap kan ha nytte av å gjøres oppmerksom på (Jhally 2002).

Det journalistiske objektivitetsidealet kan synes spesielt relevant for fotojournalister som jobber for til byråene da disse forventes å rapportere nøytralt, gjerne mer nøytralt enn de som er tilknyttet enkeltredaksjoner (Hannerz 2000:138). Det er nærliggende å tenke at byråfotografenes anonymitet bidrar ytterligere til å forsterke menneskers intuitive oppfatning av fotografiet som en objektiv speiling av virkeligheten. Som en av fotojournalistene jeg har

snakket med formulerer det: "When a reader sees 'Photo: AP' it gives it a stamp of unbiased authority". Men dette "objektivitetsstempelen" kan være et skalkeskjul for det stikk motsatte. Det at fotografenes identitet ofte skjules bak byrånavn gjør at deres fremstilling av virkeligheten ikke umiddelbart kan spores tilbake til dem, hvilket igjen kan tenkes å gi dem *større* frihet med hensyn til å fremme subjektive budskap enn en enklere identifiserbar journalist har. "Stripping away the veil of anonymity and mystery would by itself be of great value in demystifying the images that parade before our lives and through which we conceptualize the world and our role within it" (Jhally 2002:335). Å få innblikk i fotojournalisters arbeid, og et inntrykk av menneskene bak kameraene kan derfor tenkes å ha en mer allmenn interesse. Ved å presentere mine observasjoner og "funn" i et journalistisk format synes det enklere å nå et bredere publikum enn det ville gjort dersom det ble formulert som en forskningsrapport.

### ***Reporterens innfallsvinkel***

Reportasjen er en sjanger som krever at man beveger seg fra redaksjonslokalene og ut i den virkelige verden (Bech-Karlsen 2000, Eide 2002, Steensen 2009), og observerer menneskene man skriver om.

### ***Øst-Afrika som geografisk egnet område***

Byråenes nyhetsfotografier gjøres fortløpende tilgjengelig for store deler av verdens medier, og har en åpenbar kapasitet til å formidle situasjoner og hendelser langt borte. Ulf Hannerz, som har skrevet inngående om utenrikskorrespondenters liv og virke, hevder at "it is likely that for a great many people, the media are almost entirely dominant as a source of understanding of contemporary Africa" (2000:135). Dette medfører at nyhetsbildene sannsynligvis har en stor innflytelse på hvordan den jevne nordmann ser for seg dette kontinentet, og dermed en form for definisjonsmakt som gjør en studie av bildeproduksjonen her spesielt interessant.

Når jeg har valgt nettopp Øst-Afrika<sup>1</sup> som geografisk område skyldes det først og fremst at dette er et svært konfliktfylt område. Å arbeide som journalist i en del av verden med generelt dårlig infrastruktur krever spesielle løsninger i seg selv, og å dekke konflikt krever kreativitet og løsningsorientering i seg selv (Boyd-Barrett 2004:25). Å ta utgangspunkt i dette området gir god mulighet til å utforske fotojournalistens forhold til risiko, det å fotografere lidelse og få et innblikk i bakgrunnen for det som kan ses som en homogen konfliktdekning på tvers av byråene (Allern 2001).

---

<sup>1</sup> 'Øst-Afrika' i denne sammenheng avgrenses av Sudan i nord, Tsjad og D.R. Kongo i vest og Zambia i sør.

Men mengden konflikter her synes å stå i skarp kontrast til mengden saker om Øst-Afrika i norsk presse. I en av artiklene bruker jeg Lars Nord og Gunnar Nygrens begrep ”medieskygge” om det å falle utenfor de sentrale deler av medieoffentligheten. ”För att ett område ska sägas ligga i medieskugga krävs framför allt att det prioriteres lågt i den redaksjonelle bevakningen och förekommer mer sällan i det samlade medieutbudet” (Nygren og Nord 2002:39). Men konfliktene i Øst-Afrika pågår stadig og byråene har sine folk her.

På bakgrunn av dette håpet jeg å finne et annerledes, mindre og kanskje tettere miljø i dette området sammenliknet med steder som har en mer sentral rolle i nyhetsbildet, noe som ville gjøre det enklere å få et tydelig bilde av feltet, samtidig som det kunne innebære interessante perspektiver på samarbeid og konkurranse. Faste korrespondenter i denne delen av Afrika er gjerne basert i Nairobi, Kenya (Hannerz 2000).

### **Fotojournalisten**

*I sentrum av Kampala, på et trykkeri med sympatiske priser, forsøker Walter Astrada å forklare en ung kvinne hva han ønsker seg. Walter har nettopp flyttet til Uganda og trenger nye visittkort.*

*“Ok, jeg vil ha det helt likt det gamle, men med ny adresse, nytt telefonnummer. Og så vil jeg endre tittelen fra fotograf til fotojournalist”.*

*Walter hadde nemlig gjort en feil forrige gang han lagde visittkort. Han er slett ikke en ”fotograf”. “En fotografer en som tar bilder i brylluper,” sier han. Walter er journalist, av typen som bruker kamera fremfor tastatur når han skal fortelle sine historier.*

*“Men du kan også ta bilder i brylluper?” spør jeg, for å være vanskelig. “Ja det kan jeg”, sier han. “Men hvis jeg og en ”fotograf” hadde tatt bilder i det samme bryllupet, hadde hans vært de som kan henges på veggen og mine vært de der forloveren piller seg i nesen”.*

Ordet "fotojournalist" ble visstnok først benyttet i 1925 av Frank Luther Mott, ved University of Missouri School of Journalism (Stroebel og Zakia 1993). Fotoreportasjen var en nyetablert sjanger og stilte nye krav til mennesket bak kameraet. 55 år senere benytter Kenneth Kobre følgende definisjon i sin 1. utgave av *Photojournalism - a professional's approach*:

Photojournalists report with cameras; their job is to search out news, recording it in visual form [...] Today's news photographers must combine the skills of an investigative reporter and the determination of a beat reporter with the flair of a feature writer. The resulting pictures do not merely supplement the news stories of the day as tangential illustrations or serve as ornaments to break up the page. The best means available to report human events concisely and effectively. (Kobré 1980, i følge Kobré 2008).

Ordlyden er den samme i 6. utgave av boka (ibid.).

Ut fra denne definisjonen synes betegnelsen "nyhetsfotografer" og "fotojournalister" å brukes synonymt. I andre definisjoner vektlegges et noe strengere krav til tekst, ettersom ordet fotojournalist består av både 'foto' og 'journalist'. "The combined words connote the intergration of words and pictures to communicate effectively" (Zakia og Strobel 1993). Alle bilder som leveres til et nyhetsbyrå skal ha en tilhørende bildetekst, men hvor høy prioritet fotografen gir denne teksten i forhold til bildet varierer.

Til tross for at det formelt sett er viktige forskjeller som gjør det problematisk å bruke betegnelse 'fotograf', 'fotojournalist', 'pressefotograf' og 'nyhetsfotograf' om hverandre, kommer jeg i det følgende til å gjøre det. Herfra og ut vil betegnelse 'fotojournalist' og 'fotograf' bety det samme; journalister som lever av å ta bilder, supplerer dem med en bildetekst og leverer dem til et nyhetsbyrå mot betaling. Et nyhetsbyrå eller "wire service" kan beskrives som et edderkoppnett, som sammen med lokale nettverk "dekker" klodens nyheter (Tuchman 1978:20). Fotografene i mitt utvalg har gjerne ulik tilknytning til byråene: noen er sjeffotografer som både tar bilder selv og har et overordnet ansvar for bildedekningen i området de er sjef over, noen er fast ansatte fotografer (staff photographers) som utelukkende tar bilder for det byrået. Byrået eier altså rettighetene til samtlige bilder deres ansatte produserer. Atter andre er løselig tilknyttet byråene som frilansere (stringere). Begrepet 'stringer' passer pent inn i bildet av byråets nettstruktur (Tuchman 1978). En stringer er løselig tilknyttet hovednettet, gjerne bare på ett punkt. Han sender sitt materiale til en sjefffotograf når noe har hendt i området han dekker, og forholder seg sjelden til de videre trådene i nettet.

Stringere får betalt per bilde eller for enkeltoppdrag, og kan jobbe for ulike blader og aviser, men er vanligvis kun tilknyttet ett byrå av gangen.

Selv om fotojournalister i Øst-Afrika ofte dekker krig og konflikt, liker de dårlig å kalle seg krigsfotografer. Da Walter vant prisen "Bayeux-Calvados Award for War Correspondents" for bilder fra opptøyer i Madagaskar, spurte jeg om det var en rettmessig pris ettersom han hadde understreket tydelig overfor meg at han *ikke* var en krigsreporter. Hans respons var at han ikke *var* en krigsreporter, ettersom han "også tar bilder av sivile". Begrepet "krigsfotograf" synes for fotojournalistene å referere til en rolle à la den Robert Capa hadde under 2. verdenskrig. Han var embedded, attpåtil innrullert i de allierte styrker (Capa [1947] 2001), og hoveddelen av bildene han tok var av soldater og krigshandlinger, ikke sivile ofre.

### ***Hvorfor er de hvite?***

Ettersom jeg tar utgangspunkt i utenrikskorrespondentrollen, er det naturlig at de aller fleste menneskene i mitt utvalg *ikke* kommer fra Øst-Afrika. Men fokuset på disse skyldes også at en stor andel av de faste byråstillingene i østlige Afrika, sjeffotografstillingene i sær, besittes av ikke-afrikanske, hvite menn. "In spite of hundreds of thousands of photographers catering to every need of the local and regional markets, a majority the images that are produced in Africa and reach an international market are produced by professional photographers mainly from Europe or the USA" (Enwezor & Zaya, 1996).

En tredje begrunnelse for fokuset på "utlendinger" er en klassisk forestilling om at disse holder sammen i sin egen lille boble, en egen 'community' med egne myter, ritualer og normer (Pedelty 2005:4). Jeg anså dette som en spennende "subkultur" å utforske. Rundt restaurantbordene i Nairobi og Kampala finnes klikker og grupper, og innslaget av lokalt ansatte kenyanere og ugandere er relativt lavt.

## Kapittel 2: Metode – Innsamling av materiale

I alminnelighet anses det som en fordel å ha et mål, for den som har det, ønsker noe og er ute etter noe. På den annen side setter et slikt utgangspunkt skylapper på en: Man ser bare målet, ikke noe mer. Men dette 'mer' – 'videre' – dypere kan være av atskillig større interesse og betydning. Å tre inn i en annen verden er jo det samme som å tre inn i en hemmelighet, der det kan gjemme seg så mange labyrinter og kringelkroker, gåter og ukjente størrelser! (Kapuscinski 2003)

I møte med fotojournalistene har jeg hatt på meg to hatter samtidig; forskerens og journalistens. Min fremgangsmåte med hensyn til datainnsamlingen for denne artikkelserien kan beskrives både i akademiske termer og med ord hentet fra journalistikkens metodikk. Jeg skal i det følgende redegjøre for de metodiske valgene jeg tatt, diskutere fordeler og ulemper ved disse og drøfte de problemstillinger jeg har stått overfor med hensyn til den spesielle rollen man har når man forsker på eget felt, og mer spesifikt driver med journalistikk om fotojournalister. Underveis i metodedrøftingen kommer jeg til å eksemplifisere med situasjoner fra feltarbeidet og elementer som fremkommer i artikkelserien.

### *Å utforske et fenomen*

Med unntak av den lille kvantitative innholdsanalysen i forbindelse med bildekreditering nevnt ovenfor, har jeg altså valgt å benytte en rent kvalitativ metode. Mitt mål har vært å beskrive kompleksiteten av et fenomen, nemlig "utenlandske" fotojournalisters liv og virke i en bestemt setting, Øst-Afrika. Jeg ønsket å få frem deltakernes perspektiver samt sette disse opp mot den svake forforståelse jeg hadde, og da er en kvalitativ tilnærming godt egnet. Kvalitativ forskning på praksis hører hjemme i et konstruktivistisk paradigme, vi går altså ut fra at menneskelig handling baserer seg på eller drives av sosiale meninger, det vil si intensjoner, motiver, overbevisninger, regler og verdier (Postholm 2010).

### *Eksplorerende undersøkelse*

Akkurat fotojournalister i Øst-Afrika har fått lite oppmerksomhet i tidligere forskning. Det finnes flere undersøkelser på utenrikskorrespondenter generelt (Hannerz 2000, Pedelty 1995), og noen som innebefatter fotojournalister (Leith 2004). De fleste av disse fokuserer først og fremst på ren krigs- og konfliktdekning og baserer seg dessuten utelukkende på intervjuer og journalistenes egne fremstillinger. Unntaket er Mark Pedeltys (1995) bok *War Stories* om korrespondentmiljøet i El Salvador, som er et resultat av et langvarig feltarbeid. Et såpass begrenset bakgrunnsmateriale gir et svakt utgangspunkt for å bygge konkrete forskningsspørsmål og hypoteser. Jeg hadde ikke noen klar formening om feltets dynamikk

og hvilke spørsmål som kan vise seg relevante på forhånd, og prosjektet må sies å være av eksplorerende art (Ryen 2002:98).

Både featurejournalisten og den kvalitative forsker må være innstilt på at et forskningsfelt kan åpne opp for andre fokus eller tema enn de som er tenkt ut eller planlagt på forhånd (Postholm 2010, Bird 2005).

Min tidligere erfaring med byrå- og fotojournalistikk var i forkant av dette arbeidet minimal, og jeg har flere ganger under feltarbeidene innhentet empiri jeg ikke umiddelbart forstår. Jeg har dermed måttet sette meg inn i stadig nytt teoretisk materiale, først og fremst med hensyn til fotojournalistikk som fag.

### ***Antropologisk journalistikk***

At det finnes paralleller mellom antropologiens verden og journalistikkens - da særlig utenriks- eller featurejournalistens - har fremsteående representanter fra begge fagfelt påpekt de senere årene (Hannerz 2000, Bech-Karlsen 2000, Bird 2005), men tradisjonelt sett har antropologi og journalistikk vært sett på som markant forskjellige på grunn av sitt ulike forhold til "kunnskap". Robert Park fremhevet forskjellen mellom forskerens "kunnskap om" og journalistens "kjennskap til" (Park 1967, i følge Bird 2005). Mens samfunnsforskeren plasserer fakta innenfor teoretiske rammeverk, mens journalisten gjerne lar faktaene de har samlet inn tale for seg selv. Men de siste årene har utviklingen innen begge fagfelt ført dem nærmere hverandre, og antropolog og journalist Elizabeth Bird er blant dem som fremhever nytten av å lære av hverandres metoder (Bird 2005).

Flere kjente amerikanske featurejournalister har bakgrunn fra antropologien, blant andre Ted Conover, som skrev et av sine første journalistiske verk<sup>2</sup> på bakgrunn av et langvarig etnografisk feltarbeid. Conover ser store fordeler ved å kombinere elementer fra begge disipliner og hevder at journalister som er villige til å bruke tid i felt og selv få litt "møkk under neglene" har mye å vinne (Boynton 2005:7).

Likhetene mellom antropologens og journalistens fremgangsmåter er mest påfallende med hensyn til etnografi og featurejournalistikk. Etnografi, i en litt bred tolkning, innebærer at etnografen deltar – åpent eller skjult – i menneskers dagligliv for en lengre periode, og observerer, lytter og stiller spørsmål (Hammersley og Atkinson 2007). En slik fremgangsmåte er relativt "common-sensical", hvilket kan være en svakhet med hensyn til systematisering av

---

<sup>2</sup> Reportasjeboken *Rolling Nowhere: Riding the Rails with America's Hoboes*, 1984



data for vitenskapelig analyse, men for et journalistisk featurearbeid, er det nettopp observasjon og åpne intervjuer som må til (Boynton 2005, Hansén og Thor 1990).

### ***Tid og sted***

Mitt feltarbeid har foregått i tre perioder, på tre forskjellige steder. Første gang, i november/desember 2007 oppholdt jeg meg to uker i Kampala, Uganda, og deretter to uker i Nairobi, Kenya. Jeg dro tilbake over nyttår, i februar 2008, etter at valget i Kenya den 30.12.2007 hadde forårsaket store opptøyer, og situasjonen for journalistene nå var en helt annen. Også da tilbrakte jeg omtrent to uker i Nairobi og to i Kampala. Den tredje muligheten jeg fikk til å observere og snakke med fotografene var i Amsterdam, Holland i mai 2009, under utdelingen av World Press Photo Awards 2009. Ved å følge personene i såpass ulike settinger over så lang tid har gitt unik innsikt, og ikke minst mulighet til å følge fotografiernes liv over tid.

I forhold til skriveprosessen kan tidsbruken ses som både en fordel og en ulempe. På den ene side har det gitt meg tid til å få en viss distanse til materialet og mulighet til å oppdage betydningen av enkelthendelser jeg kanskje ikke anså som viktige rett i etterkant. Det har også gitt mulighet til å velge ord og bilder med omhu, og dermed dannet meg et tydeligere bilde av hvilke aspekter jeg mener er relevante og ikke. På den annen side har det åpenbart gjort artikkelserien mindre dagsaktuell. I enkelte definisjoner av reportasjebegrepet er temaets aktualitet viktig. Bech-Karlsen (2000) derimot, anser tidløshet som et grunnleggende trekk ved reportasjesjangeren, og selv om de konkrete situasjonene jeg skildrer ligger et stykke tilbake i tid, har neppe problemstillingene de tar opp gått ut på dato. Fotojournalistrollen debatteres til stadighet, og Øst-Afrika dekkes fortsatt av journalister med kameraer.

Det er selvsagt en forutsetning for en etnografisk studie at den sosiale settingen man ønsker å forske på faktisk er tilgjengelig for observasjon (Jorgensen 1989, i følge Postholm 2010:47). Hvorvidt det ville la seg gjøre å observere fotojournalistene i arbeid visste jeg ikke før jeg reiste til Øst-Afrika for første gang. Når jeg i tillegg ønsket å utforske deres håndtering av konfliktdekning, ikke bare pressekonferanser og kontorarbeid, visste jeg at det kunne bli komplisert. Eventuell observasjon i en konfliktsetting ville, i tillegg til å kunne være belastende for menneskene jeg ville følge, innebære å utsette meg selv for stor risiko, en risiko jeg ikke nødvendigvis var villig til å ta.

### ***Hanging around access - deltakende observasjon***

For å falle inn under en klassisk definisjon reportasje skal en journalistisk tekst helst være basert på en øyenvitneskildring (Carey 2003, Hultén 1990). Fotojournalistene ga meg det som i journalistiske termer kan kalles "hanging around access", altså tillatelse til å observere dem i deres daglige liv og virke (Sims 1995). "Hanging around access" tilsvarer det man i akademiske termer kaller deltakende observasjon. En kvalitativ observatør følger strømmen av naturlige handlinger i situasjonene hun observerer, men til forskjell fra andre former for menneskelig observasjon har den kvalitative forsker et klart fokus (Postholm 2010:56).

Under oppholdet i Kampala var jeg med på reportasjeturer, jeg fikk delta i bilderedigering og ble invitert med i sosiale settinger. Ved første besøk i Nairobi var mulighetene for feltobservasjon på fotooppdrag færre ettersom det i denne perioden foregikk lite i Nairobi og området rundt, men jeg avla APs kontorer et besøk og ble stadig invitert med på sosiale sammenkomster. På reise nummer to fikk jeg mulighet til å bli med på flere reportasjeturer både i Nairobi og Kampala, og tilbrakte mye tid sammen med både fotojournalister og skrivende journalister.

### ***Tilgang***

Med unntak av en avtale med Dag Bredvei, NRK-korrespondent i Nairobi, gjorde jeg ingen arrangementer i forkant av feltarbeidet - jeg ville heller se om det gikk an å oppsøke journalistene direkte. Dette kan synes som en noe spesiell innfallsvinkel, men jeg ønsket å forsøke denne metoden fordi jeg antok at det ville gi meg to store fordeler; for det første en mulighet til å observere dem i deres "naturlige omgivelser" fra første stund, og for det andre ville journalistene få begrenset med tid til å vurdere og tenke ut en respons, noe jeg håpet ville øke mine sjanser for å få innpass.

Så jeg reiste til Kampala på et tidspunkt jeg regnet det som sannsynlig å finne journalister der. Commonwealth Heads of Government Meeting (CHOGM) skulle gå av stabelen, og denne typen arrangementer har gjerne et pressesenter journalister kan benytte, hvilket synes som et naturlig sted å finne dem. Men før jeg gikk dit oppsøkte en setting jeg på bakgrunn av litteratur som bygger opp under "myten om utenrikskorrespondenten" så en liten mulighet for å finne de rette menneskene: hotellbaren (Behr 1981, Hannerz 2000).

For å få tilgang til et felt kan man benytte enten en åpen strategi der man tydelig presenterer sitt ønske om tilgang for å observere, eller tilsørt strategi, der man ikke tilkjenner sine

intensjoner. Sistnevnte er naturlig nok langt mer etisk problematisk (Jorgensen 1989, i følge Postholm 2010), og jeg valgte en åpen strategi. Risikoen man løper ved en direkte forespørsel er at menneskene du søker tilgang til sier nei, hvilket kan gjøre det vanskelig å gjennomføre et prosjekt.

Da jeg møtte fotojournalistene første gang, etter å ha observert dem under en lunsjpause på Speke Hotel i Kampala (tre menn rundt et firemannsbord og fem digre kameraer på den fjerde stolen gjorde dem enkle å identifisere som journalister), presenterte jeg meg som student på feltarbeid, skisserte prosjektet mitt og spurte om jeg kunne få stille dem noen spørsmål. Mot slutten av dette første møtet spurte jeg om muligheten for å få "sitte i baksetet" på en reportasjetur i løpet av tiden de var i Kampala. En av fotografene inviterte meg da til å være med en av de *andre* fotografene, som skulle på oppdrag samme ettermiddag. Det viste seg å være heldig, ettersom fotografen jeg fikk være med i ettertid fortalte at han hadde vært svært skeptisk til ideen, men følte han ikke kunne si nei da kollegaen ga meg tilbudet.

Å få tilgang viste seg å være relativt enkelt. Dette er en erfaring jeg deler med mange fortellende journalister, deriblant William Langewiesche, som sier "People generally enjoy companionship, and they appreciate the opportunity to express themselves" (Boynton 2005:216). Og når menneskene man ønsker å snakke med og følge *selv* er journalister er innstillingen kan hende enda mer velvillig. Ulf Hannerz (2000) hadde inntrykk av at journalistene han snakket med under sitt forskningsarbeid følte en særskilt forpliktelse til å stille opp når de for en gangs skyld hadde mulighet til å "gjengjelde tjenesten" de selv ber andre om hver dag.

### ***Utvalg***

Når målet med min undersøkelse er å gi et innblikk i fremfor et overblikk over et felt, er det formålstjenlig å basere seg på et begrenset utvalg informanter og heller følge disse tettere. De første av fotojournalistene i mitt utvalg hadde baser i Nairobi, og jeg ble gjennom disse henvist til og introdusert for flere egnede personer å snakke med. Denne måten å finne frem til informanter kalles gjerne snøballmetoden.

Under feltarbeidet har jeg snakket med 9 fotojournalister<sup>3</sup>. Jeg har valgt å hovedsaklig omtale dem ved fornavn<sup>4</sup> også i denne delen av oppgaven, ikke minst for å skille dem fra andre

---

<sup>3</sup> Radu Sigheti (fra Romania, fotosjef Afrika, Reuters, bor i Nairobi), Stephen Morrison (fra Canada, fotosjef Øst-Afrika, EPA, bor i Nairobi), Jon Hrusa (fra Sør-Afrika, fast ansatt fotograf, EPA, bor i Johannesburg), Walter Astrada (fra Argentina, fast tilknyttet stringer for AFP, bor i Kampala), Roberto Schmidt (fra Colombia,

kildehenvisninger. Jeg forsøker også å unngå å omtale dem som 'informanter' eller 'kilder', men heller som personer, i tråd med Jo Bech-Karlsens (2002) prinsipp. De er mennesker, og i reportasjen fremstår de som det.

Innen utvalget er de store byråene representert ved Associated Press (AP), Agence France Presse (AFP) og Reuters. I tillegg kommer European Press Agency (EPA) som er mindre, men som skiller seg ut ved å være et rent bildebyrå. At det er en viss skjevhet i fordelingen mellom disse skylder først og fremst tilfeldigheter, men, som jeg skal komme tilbake til, er det ingen store forskjeller i hvordan de ulike byråene opererer, så det så jeg ikke som noe alvorlig problem. Menneskene i utvalget står i ulike ansettelses- og tilknytningsforhold til byråene, hvilket jeg ser som langt viktigere.

Som kvalitativ forsker er det viktig å være oppmerksom på ujevnheter mellom informanter (Wadel 1991:54). Flere av personene jeg har snakket med kan sies å falle inn under kategorier av det Hammersley (2007) kaller "informants of special sensibility", eller på norsk "nøkkelinformanter" (Wadel 1991), som grunnet sine posisjoner i feltet kan bidra med ekstra nyttig informasjon. I Hammersleys termer kan "outsideren" gi en annerledes vinkling, noe både Wayne, José og Walter kan sies å være i og med at de ikke er fast ansatte og alle er basert i andre byer enn byråenes hovedkontorer. "Rookien", som gjerne legger merke til ting den akklimaliserte tar for gitt er representert ved Walter, Roberto og Jon, som alle har kortere fartstid i Øst-Afrika enn resten. Walter og Roberto kan også sies å være "nouveau statuses", ferske erfaringer fra hvordan det er å komme inn i miljøet. Til sist i denne klassifikasjonen kommer "The naturally reflective and objective person in the field". Jeg vil hevde at ingen av mine informanter er objektive, men enkelte er mer reflekterte enn andre. Stephen kan falle inn under denne kategorien, i tillegg til Radu, som jeg ble anbefalt av flere å snakke med.

Fotojournalistene var mine viktigste informanter, men jeg fikk også mye interessant informasjon gjennom intervjuer med andre journalister, og med lokale hjelpere. Jeg har

---

fotosjef Øst-Afrika, AFP, bor i Nairobi), Sayiid Azim (fra Kenya/India, fast ansatt fotograf, AP, bor i Nairobi), José Cendon (fra Spania, fast tilknyttet stringer for AFP, bor i Addis Ababa), Vanessa Vick (fra USA, løst tilknyttet stringer for EPA, bor i Kampala), Yasuyoshi Chiba (fra Japan, stringer for AFP, bor i Kisumu/Nairobi), Wayne Conradie (fra Sør-Afrika, tidligere tilknyttet EPA, bor i Kampala)

<sup>4</sup> Når det gjelder Sayiid Azim og Yasuyoshi Chiba, refereres disse til med etternavn da de av de av de fleste ble tiltalt som Azim og Chiba.

intervjuet Dag Bredvei, som er NRKs korrespondent i Afrika, og jeg har snakket med flere skrivende journalister<sup>5</sup> av ulike nasjonaliteter, både faste byråskribenter og frilansere. Jeg har snakket med flere av fotografenes faste taxisjåfører og jeg intervjuet en ugandisk tv-journalist, Joy Biira, som i blant fungerer som fikser for utenlandske journalister i Kampala.

Med unntak av intervjuet med Dag Bredvei har hele mitt feltarbeid foregått på engelsk. Når jeg i blant velger å sitere dem på engelsk skyldes det et ønske om å gjengi deres utsagn så presist som mulig.

### ***Kjønn***

At utvalget fotojournalister er svært mannsdominert kan ses som en svakhet. Fotojournalister er tradisjonelt sett en mannsdominert yrkesgruppe, og blant byråfotografene i Øst-Afrika synes denne tradisjonen å stå sterkt, men det finnes det kvinnelige stringere som jeg gjerne skulle ha snakket mer med. Jeg intervjuet en av disse, Vanessa Vick i Kampala, som så vidt er med i artikkelen *Vårt Afrika*. Jeg spurte henne spesielt om hvordan det var å arbeide som kvinne i dette yrket, men hun hadde lite å fortelle om dette og ga inntrykk av at kjønn ikke hadde så mye å si. Blant de fast ansatte byråfotografene fant jeg ingen kvinner. Kjønnsperspektivet og en eventuell forskjell mellom kvinnelige og mannlige fotografer dekker og bildene de produserer ville vært et spennende tema for videre forskning, men har ikke vært fokus for dette arbeidet.

Ettersom utvalget mitt hovedsaklig består av menn, kan det faktum at jeg er kvinne ha spilt en rolle med hensyn til studieobjektene samarbeidsvilje. Hvorvidt jeg hadde fått samme tilgang hadde jeg vært mann er umulig å si, men det kan hende jeg ble oppfattet som mindre "truende" enn en mann ville blitt. Det er en kjent og ofte gunstig taktikk å innta en uvitende og lærevillig rolle i møte med mennesker man ønsker å, nettopp, lære om (Lofland og Lofland 1995). Samtidig er det fornuftig å sette seg inn i grunnleggende terminologi og praksis fagfeltet opererer med, noe jeg gradvis klarte ved å spørre fotografene i ledige stunder om konkrete fototips. Problemstillinger rundt dette skal jeg komme tilbake til.

### ***Kvalitative intervju***

I tillegg til observasjon hadde jeg flere samtaler med fotografene både på tomannshånd og med flere til stede. Med hensyn til å finne tid til å foreta intervjuer er det en stor fordel ved å studere akkurat fotojournalister i Øst-Afrika: fotografer tar gjerne en pause i arbeidet når

---

<sup>5</sup> Blant andre: svenske Anna Koblanck (frilans/korrespondent for Dagens Nyheter), Jean Marc Moton (AFP), Tia Goldenberg (DPA), Shashank Bengali (McClatchy's), samt en hel del AP-skribenter.

solen står høyt på himmelen, og da passet det ofte greit å snakke med meg. Å kombinere observasjon med intervjuer er gunstig, spesielt med hensyn til å kartlegge informantenes egenforståelse og for å få klarhet både informantens og mitt eget rollerepertoar, hvilket kan hindre misforståelser og feiltolkning av observasjoner (Wadel 1991).

I begynnelsen benyttet meg til dels av semistrukturerte intervju, basert på en intervjuguide hvor spørsmål og tema er definert, men med rom for fleksibilitet og oppfølgingsspørsmål (Østby m.fl. 2002:102). Min opprinnelige intervjuguide var delt i tre hovedtemaer: "practicalities", "power" og "personality, passions and persuasions", men spørsmålene ble justert fra gang til gang, hvilket nettopp er noe som skiller denne mer antropologiske formen for journalistikk fra andre former for journalistikk; jeg foretok gjerne flere intervjuer med samme person, og bygget spørsmålene mine på inntrykkene fra tidligere intervju (Bird 2005:303).

Etter hvert som feltarbeidet skred frem benyttet jeg med stadig mindre av intervjuguiden, og intervjuene jeg foretok bar stadig mer preg av en samtaler, hvilket er vanlig innen en etnografisk forskningstradisjon, og ofte mer egnet for konteksten man befinner seg i (Ryen 2002).

### ***Bak scenen***

I en formell intervjusituasjon er det lett å bli servert "offisielle versjoner" fremfor personlige oppfatninger (Goffman 1990). Erving Goffman opererer med begrepene 'frontstage' og 'backstage', der 'frontstage' betegner den rollen man gjerne spiller overfor nye mennesker. Denne rollen kjennetegnes av abstrakthet, generelle vendinger og gir ofte en noe idealisert versjon av virkeligheten (ibid.). Et aktuelt spørsmål er hvorvidt personene faktisk tror på den "forestilling" de leverer, eller om de er bevisst at dette er en rolle - dette temaet skal jeg komme tilbake til i kapittel 4. Bak kulissene derimot, 'backstage', skjuler det seg gjerne en mer kompleks versjon, som kan vise seg å stå i skarp kontrast til "frontstageversjonen" (ibid.). I de første intervjuene er det mer sannsynlig, og ofte åpenbart, at intervjupersonen serverer velformulerte, ferdigpakke svar han mener stemmer med vanlige oppfatninger (Machin 2002). Goffman (1990) mener at kun sosiologer eller "the socially disgruntled" vil så tvil om dette skuespillets ekthet. Jeg vil hevde at det, i tillegg til å være forsker, i denne sammenheng kan ha vært en fordel å selv være del av den samme journaliststand som menneskene jeg snakket med. Fotografene fjernet sannsynligvis noen av standardsvarene sine ettersom de visste at jeg har egne journalistiske erfaringer å bygge på.

Å tilbringe tid er også en tillitskapende faktor, og etter hvert som fotografene ble vant til min tilstedeværelse forandrer samtalene seg. Da jeg for eksempel i et tidlig intervju spurte en fotojournalist om han "bruker katedralinsen som et skjold", svarte han nei. I en løsere samtale litt senere ba han om å få nyansere det svaret - at virkeligheten nok var litt mer kompleks enn som så. På dette tidspunktet hadde han både fått tid til å reflektere grundigere, og blitt mer fortrolig med meg.

### ***Intervjuformen***

Selv om en intervjuform impliserer at intervjueren stiller spørsmål, er det intervjueren gjør *etter* spørsmålet kanskje vel så viktig, nemlig å lytte. En featurejournalist har det til felles med en antropolog at hun ønsker å få tak i intervjupersonens egne opplevelser og vedkommendes synspunkter, fremfor å raskt finne ut "fakta" slik en nyhetsjournalist gjerne skal (Bird 2005). Som reportasjournalist er evnen til å tie stille snarere enn å stadig lede samtalen med egne spørsmål viktig for å få frem historier som kanskje ikke ville kommet ellers (Boynton 2005:216). Men å være stille og la intervjupersonen fylle pausene i en samtale er en vanskelig teknikk å følge når menneskene man intervjuer er nyhetsfolk. En journalist som intervjues av en journalist forholder seg nok til en viss grad kritisk til måten intervjueren jobber på, og særlig i begynnelsen av feltarbeidet fant jeg det utfordrende å følge en annen form enn det mer effektive "nyhetsintervjuet".

I de fleste intervjusituasjonene benyttet jeg en digital opptaker i tillegg til å notere for hånd, for så å transkribere intervjuene i etterkant. De skrivende journalistene hadde ingen problemer med å bli tatt opp på bånd, mens flere av fotografene var svært skeptiske. I noen tilfeller ble intervjupersonen sittende og stirre på opptakerens røde lys og tygge på formuleringer. I de situasjonene ble opptakeren lagt bort, og blokka enda flittigere brukt. Under samtalene ved restaurantbord satt jeg enkelte ganger med notatblokken i fanget og noterte underveis, andre ganger gjorde jeg notatene i etterkant.

### ***Tilleggsilder***

Jeg har holdt elektronisk kontakt med en del av informantene i tiden mellom de tre feltarbeidene og i etterkant. Samtaler via Skype har gjort det mulig å stille oppfølgingsspørsmål, og, særlig med hensyn til valgopprøret i romjulen 2007, få et innblikk i hvordan arbeidsmetodene endret seg med konfliktnivået.

Mange fortellende journalister unngår å benytte elektronisk kommunikasjon som kildemateriale (Boynton 2005), selv ser jeg ingen problemer med det. Både Stephen, Jon og

Walter benytter "chat-funksjoner" i sitt daglige arbeid og er vant til den samtaleformen, noe som gjør at deres respons blir nesten like spontan som den ville vært ved muntlig kommunikasjon. En fordel med en elektronisk "chat" er at den kan lagres og siteres direkte fra.

Jeg har også benyttet skriftlige kilder - både skjønnlitteratur, nettsteder og fagartikler - som bakgrunnsmateriale for tekstene.

### ***Fotografering som notering og inngangsnøkkel***

Å fotografere en situasjon eller et sted man har til hensikt å beskrive scenisk i etterkant er en effektiv måte å sørge for å få detaljene riktig (Steensen 2009). Jeg tok også bilder av mennesker underveis i feltarbeidet - om enn ikke så mange som jeg burde. Å ta frem et kamera med fotojournalister til stede har interessante virkninger. For det første blir det gjerne teknisk vurdert og diskutert, i tillegg til at ens egne fotografier lett kan bli gjenstand for vurdering. Men det ga også en unik mulighet til å få en mer uformell kontakt med menneskene jeg ønsket å lære å kjenne. Med kameraet kom jeg noen skritt nærmere 'backstage', ikke bare fordi jeg med det viste en direkte interesse for de tekniske sidene ved jobben deres, men også fordi jeg etter hvert fikk en rolle i forhold til enkelte av fotografene som "fotoelev". Jeg spurte etter enkel hjelp og de ville gjerne lære meg opp. Det viste seg å være interessant av flere grunner. For det første tilegnet jeg meg et vokabular jeg hadde god bruk for i videre samtaler med fotografene, i tillegg fikk jeg en økt forståelse (og respekt) for de tekniske utfordringene de står overfor i sitt arbeide.

Nettopp når det gjelder muligheten til å gjengi en situasjon i korrekt detalj er det en viktig forskjell på å fotografere og å skrive journalistikk. Skrevne notater vil aldri kunne fange en situasjon like detaljert som et fotografi, som, slik John Berger ser det, nettopp evner å 'sitere' (ikke gjenfortelle) virkeligheten presist (Berger 2002:53). Mens et menneske som blir tatt bilde av ikke kan nekte for at resultatet viser dem slik de så ut akkurat da, kan notater være unøyaktige, ufullstendige og basere seg på misforståelser. Å få menneskene man skal skildre til å stole på at man kommer til å gjengi dem på en redelig måte krever tillit.

### ***Tillit og avstand***

Kvalitativ forskning på praksis innebærer et nært samarbeidsforhold mellom forskeren og menneskene det forskes på (Postholm 2010:22). Utfordringen ved en observerende metode er å få den man observerer til å slappe av i ens selskap - de skal helst glemme å tenke på meg som en journalist og si ting uten selvsensur. Når studiepersonene selv er journalister kan dette



være en utfordring, men gjennom observasjon av deres arbeid mens de jobbet mot en deadline og følgelig benyttet de metoder de så seg nødt til å bruke i slike situasjoner, fikk jeg innsyn i sider de vanligvis ikke deler med utenforstående, kanskje ikke en gang med hverandre. Å komme så langt bak scenen gir samtidig en etisk utfordring.

Et forhold mellom forsker og informant bør først og fremst preges av tillit, men også noe avstand. Hensikten med å skape avstand er å få respondenten til ikke å ta sine egne holdninger og handlinger for gitt (Ryen 2002). For stor nærhet gir lett en inneforståthet som gjør at man kan overse viktige poenger.

Men mennesker er i sine daglige liv sjelden bevisst de reglene, konvensjonene og meningene som ligger til grunn for deres handlinger (Machin 2002:4). Min tilstedeværelse som noe annet enn en kollega gjorde fotografene mer oppmerksomme på de metodene de benytter. Flere påpekte at det å ha meg med fikk dem til å se seg selv utenfra og tenke over ting de vanligvis tok for gitt. Dette kan ses som et problem ettersom det kan medføre justering og forbedring av det som ville vært normal oppførsel, en effekt som innen antropologien kalles Hawthorne-effekten (ibid.) . Men som flere av artiklene viser, la de sjelden skjul på metodene de benyttet, selv i de tilfeller de var klar over at de gjorde ting som kunne ses som "tvilsomt", hvilket får meg til å tro at min påvirkning var begrenset.

### ***A native goes native***

Å selv være del av det journalistiske feltet fotojournalistene befinner seg innen, og dermed kunne snakke om våre "felles" problemer, blant annet med hensyn til oppdragsgiveres krav og ønsker, har på den ene side gitt meg en gunstig posisjon i forhold til å komme "bak scenen". Begrepet å forske "med" snarere enn å forske "på" er treffende. Som skrivende journalist i følge med fotojournalister står man i fare for å gjøre det som innen samfunnsvitenskapene kalles å "go native", altså å nærmest bli en del av den kulturen man forsker på (Postholm 2010:47) Denne faren må sies å være ekstra stor når man er delvis "native" i utgangspunktet, og som journalist i samtale med journalister kan man lett stå så nær at man ikke se skogen for bare trær. Selv om jeg delte fotografenes oppfatninger på en del felter, var det tidvis viktig å ta et skritt tilbake og befeste rollen som observatør.

### ***Endret rolle***

Innen kvalitativ forskning skilles det mellom tre medlemskapsroller en forsker kan ha i forhold til menneskene hun forsker på: 'Den perifere', 'den aktive' og 'den fullstendige'. Sistnevnte betegnelse gjelder "personer som tilhører settingen det forskes på i utgangspunktet,

eller [de] blir fullstendige medlemmer i løpet av forskningsprosessen" (Postholm 2010). Fra å ha vært et 'aktivt' medlem i første del av feltarbeidet, endret min rolle seg da jeg reiste tilbake i 2008. Da reiste jeg både for å følge fotografene, men også for å jobbe som journalist selv. Fotografene ble informert om at jeg denne gangen var på en annen type oppdrag, men visste at de fortsatt ble observert.

Det at ens egen rolle forandres etter hvert som feltarbeidet skrider frem er både naturlig og nødvendig, men det er viktig å være seg bevisst de utfordringer dette innebærer.

Som en "native looking at the natives", kan det være vanskelig å vite nøyaktig hvor ens lojalitet ligger. Klarer jeg som journalist - tidvis også fotograferende journalist - å holde mine egne sympatier utenfor, og forholde meg kritisk til det jeg observerer?

I en samtale som refereres i teksten *Vårt Afrika*, spurte jeg hvorvidt fotojournalistene rundt bordet så noen sammenheng mellom fotografiene de produserer og det inntrykket de der hjemme har av Afrika. Fotografene inntok naturlig nok en forsvarsposisjon, og det ble et ubehaglig øyeblikk. Jeg innså likevel at denne typen spørsmål førte noe positivt med seg. En journalist forventer av en annen journalist at denne stiller kritiske spørsmål, og ved å vise at jeg turte å stille dem til veggs tror jeg kanskje at respekten for meg økte.

### ***Off the record***

Fotografene har ingen policy for å spørre før de tar bilder - kanskje er det nettopp det som gjør dem så åpne for å la andre observere dem - men de vil i de fleste tilfeller slutte å knipse dersom menneskene de avbilder ber om det. Det samme prinsippet fulgte jeg med hensyn til hva jeg har utelatt fra artikkelserien. Dersom noen innledet en historie med "this is off the record", lot jeg det ligge. I de tilfellene da jeg ikke har hatt anledning til å informere aktørene om mitt prosjekt men likevel valgt å ta scenene med, som i dialogen rundt afrikanske mødres sorg i *The Graveyard Shift*, har jeg anonymisert samtlige personer.

Journalisten vet at alt jeg bevitner kan "brukes mot dem", de vet nøyaktig hva min jobb går ut på, fordi de har en liknende jobb selv. De er også klar over at bilder, sitater og scener kan tas ut av sin sammenheng, kryssklippes og settes inn i helt andre kontekster enn de opprinnelig ble til i. Likevel har ingen fotografer jeg har snakket med jeg har snakket med bedt om sitatsjekk eller ønsket å kontrollere resultatet av mitt arbeid. Igjen spiller nok deres egne yrkeserfaringer inn; de behandler meg slik de selv ønsker å bli behandlet som journalister. De liker ikke å bli pålagt begrensninger med hensyn til hva de kan fotografere, og gir meg følgelig fri råderett over materialet jeg samler inn.

***Oppsummert: data for ulike tekster***

Til sammen har disse fremgangsmåtene gitt rom for flere ulike settinger og innfallsvinkler til å skrive journalistiske tekster. Kort oppsummert kan de deles inn i:

**Med fotografene i felt** - her bygger tekstenes innhold på observasjoner jeg har gjort og samtaler jeg har hatt med fotografene mens jeg har fulgt dem på reportasjeturer.

**Samtaler rundt bord** - et av målene for feltarbeidet var nettopp å ta del i den sosiale omgangen fotografer, journalister og bistandsarbeidere har med hverandre. Denne foregår ofte, naturlig nok, på barer og restauranter.

**Intervju** - gjerne løst strukturerte intervjuer med både fotografer og skrivende journalister. De fleste av disse er gjort i Kampala eller Nairobi, mens enkelte er gjort per e-post eller i telefonsamtaler i etterkant.

**Elektronisk kommunikasjon** - særlig den elektroniske kommunikasjonen har gitt grunnlag for å eksperimentere med uttrykksformer.

## Kapittel 3: Artikkelseiens utforming

Fotografens arbeid er ikke over med det samme han forlater åstedet og skrus kameraet av. Bildene skal selekteres og redigeres. Hvilke scener skal med og hvordan skal disse settes sammen? De samme spørsmålene må den skrivende reporteren stille seg når råmaterialet er samlet inn, og det er gjerne her de største utfordringene kommer.

Seleksjon og utforming beror på sjangervalg, og selv om jeg har tatt utgangspunkt i reportasjens metode har det inneholder det endelige produktet elementer både fra featurereportasjen og fra andre sjangre. I dette kapitlet skal jeg drøfte de valg jeg har tatt når det gjelder journalistisk sjanger og tekstlig utforming. Først vil jeg ta for meg sentrale kjennetegn ved reportasjesjangeren, som jeg kommer til å benytte som et utgangspunkt for den videre drøftingen av de formvalg jeg har tatt. Jeg skal så se på hvordan serien i sin helhet er utformet, samt gå ned på mikronivå og drøfte noen formgrep jeg benytter i et utvalg av enkeltartiklene. Det er ikke rom for å gå grundig inn i alle artiklene, så jeg velger å begrense antallet eksempler. Ettersom jeg har valgt å kombinere bilder og tekst i artikkelseien, vil en drøfting av forholdet mellom disse to følge, og jeg vil se nærmere på hvordan tekst, bilder og overskrifter fungerer i samspill. Avslutningsvis vil jeg drøfte hvilke muligheter for publisering som er aktuelt for produktet jeg har produsert.

### ***Reportasjen som sjanger***

Kevin Kerrane og Ben Yagoda (1998:13) definerer i boken *The Art of Fact* 'journalistikk' som arbeid drevet av "the central journalistic commitment to truth". Denne definisjonen synes altså å gå ut fra at en objektiv sannhetsskildring er mulig. Angela Phillips (2007) toner Kerrane og Yagodas "truth" ned et hakk ved å trekke subjektet inn i likningen og si at "evidence can also be drawn from our own memories and observations of our own emotions, as well as from experiences, emotions and memories from others".

Feature er "en form for *beskrivende realisme* som *undersøker og fremstiller hvordan mennesker lever deres liv, og hvad de verdsetter*" (Hvid 2004:81). Det er også en subjektiv sjanger og reporterens personlige opplevelse står sentralt (Bech-Karlsen 2000).

En 'featuresak' eller 'reportasje' kan defineres som:

A full-bodied text written by a reporter being on the scene, reporting in a more timeless way than the news reporter would do. In most cases, such a text will contain not only narrative and quotations, but also the reporter's observations and reflections. It is also associated with less formal restraints than the 'normal' news story (Eide 2002:76).

En featurereportasje preges altså av både skildring basert på iakttakelse og reporterens personlige, kommenterende refleksjoner (Hultén 1990).

Da journalisten John McPhee, en fremstående ambassadør for fortellende journalistikk, ble spurt om hva han prøver å *unngå* når han skriver, svarte han "The expression of concepts and ideas without illustration, without narrative and exemplification, a form of thematic directness instead of the indirectness that comes with sketching characters and letting the abstract or conceptual values be implied" (Sims 1995).

Denne måten å skrive på kan spores langt tilbake i tid, men kan sies å ha tatt en ny retning da 'New journalism' eller nyjournalistikken så dagens lys på 60-tallet. "Show, don't tell" var nyjournalistenes mantra, og "'showing' innebærer en direkte presentasjon av hendelser og dialoger, og overlater det til leseren å forstå situasjonen som han vil og trekke sine egne konklusjoner" (Hultén 1989). 'New journalism' kjennetegnes i følge en av retningens opphavsmenn, Tom Wolfe av scene-på-scene prinsippet, realistisk dialog, talende detaljer og personbundet synsvinkel (Wolfe [1973] 1996, Hviid 2004). Journalistikken skulle matche, for ikke så si overgå, litteraturen i kreativitet og stil, og selv om "revolusjonen" til Wolfe ble relativt kortlivet, kan nyjournalistikken sies å ha etterlatt seg en større frihet til å eksperimentere med tradisjonelle narrative strukturer og litterære uttrykksformer (Boynton 2005). Nyjournalistikken brøytet vei for en *ny* nyjournalistikk som fortsatt leker med form, legger vekt på dialog og benytter seg av observasjon i utstrakt grad, men som følger langt strengere etiske retningslinjer, og som legger mer vekt på saksinnhold og substans enn ren estetikk og fokus på det ytre. Samtidig oppfordrer Jo Bech-Karlsen dagens reportere til ikke å forholde seg for rigid til det noe utdaterte kravet til å bare vise, ikke fortelle, og foreslår "*Tell, show and reflect!*" som nytt slagord (Bech-Karlsen 2000:147).

### ***Formet etter innholdet - både helhet og deler***

Artikkelserien jeg har laget kan kanskje ses både som en lang reportasje og som et sett med kortere enkeltreportasjer, hver med sin struktur. Sett under ett likner den mer på en leddet orm snarere enn den tradisjonelle "fisken", ettersom den er så fragmentert. Selv om min "leddorm" har både hode og hale, er ikke delene koblet sammen på en like stram måte som de ville vært i

en mer tradisjonell reportasje. Fiskemetaforen er nok for øvrig noe oppbrukt, men at en fortelling skal bestå av begynnelse, midt og slutt stammer helt tilbake til Aristoteles, og gjelder fortsatt (Hansén og Thor 2004).

Journalisten McPhee skissere et bilde av featurejournalisten som en som går til markedet uten handleliste og uten å vite hva han kommer til å finne (Sims 1995). Naturlig nok har han heller ikke noe klart bilde av hva slags struktur teksten han skal lage av varene han putter i handlekurven sin. McPhee mener struktur og form er noe som springer ut av det materiale man har samlet når man begynner å bearbeide det (ibid.). Eller sagt med Bech-Karlsens (2000:14) ord: "En reportasje er et resultat av at innholdet søker sin form, og at formen former seg etter sitt innhold". Ettersom hovedpersonene i disse fortellingene er fotografer, har jeg latt fotografiet inspirere formen. I tillegg til at de fleste tekstene er stilt sammen med bilder, er artikkelseriens oppbygning inspirert av foto-essayet, som står i et liknende forhold til det enkeltstående nyhetsfotografi som den lengre featurereportasjen gjør til nyhetssaken. Men i motsetning til den skriftlige reportasjens sammenhengende struktur, består fotoessayet av enkeltbilder som viser ulike sider ved et tema, stilt ved siden av hverandre for samlet å gi en helhetlig beskrivelse. I tillegg er det i følge Harold Evans mer rom for analyse og argumentasjon i et foto-essay enn i en vanlig "fotostory", som er et mer deskriptivt narrativ. I fotoessayet har fotografen større mulighet til å formidle "poenger" (Evans 1997:245). Bech-Karlsen (2000:14) fremhever også at det i den klassiske reportasje "kan være fare for at fremstillingen i for sterk grad styres av det litterære perspektivet," hvilket i seg selv er en god grunn til å vie det plass.

### ***Seleksjon og sammenhenger***

Å velge ut hvilke biter man vil bruke fra et stort materiale er vanskelig. Jeg har satt sammen et utvalg som favner om en hel rekke sider jeg har opplevd som interessante ved fotojournalistenes liv, virke og tanker, uten at delenes tema overlapper hverandre for mye. I mange av artiklene har jeg prøvd å bake inn mer enn ett poeng, noen av dem eksplisitt formulert, andre plassert "mellom linjene". Du som leser tolker tekstene på bakgrunn av din kunnskap og din forforståelse - kanskje vil du i enkelte av artiklene lese andre meninger inn i teksten enn de jeg så for meg. Som leser er du medforfatter, og i de tilfeller der jeg bare antyder, er det opp til deg å tolke. Ettersom tekstene fremstår som separate enheter finnes det også rom for å legge mening i måten de er sammenstilt på - kanskje besvarer en artikkel spørsmål du har stilt deg på bakgrunn av en av de foregående.

Ulempen med å stykke opp et tema i så stor grad som jeg har gjort er kan hende at det ikke gir mulighet til å dykke like dypt ned i en problemstilling som en sammenhengene reportasje gjerne gjør. Akkurat som ormens kropp er lengre og tynnere enn featurereportasjens fisk, blir min serie snarere en rekke innblikk enn et dypdykk.

Samtidig kan det ses som et leservennlig grep å skrive flere korte stykker fremfor et langt.

Mine tekster ligger stort sett på mellom 2 500 og 6 000 tegn, og serien totalt består av omtrent 90 000 tegn. Selv om det ikke stilles noen entydige krav til hvor lang en tekst skal være for å kunne kalles en reportasje, ligger det ofte implisitt i en definisjon av sjangeren at teksten skal være av en "viss lengde". Problemet er at den jevne leser ikke nødvendigvis er så glad i lange tekster (Hultén 1990). Eyetrackingundersøkelser viser at en avisleser sjelden vier mer enn ett minutt til å vurdere om saker i et dobbelttoppslag er lesverdige (Evensen og Simonsen 2010:18). Det gjelder med andre ord å bite tak i leseren.

Og her er vi tilbake til leddormens egenskaper. I tillegg til å bite leseren skal den helst være sprek nok til samtidig å bite seg selv i halen. I en featuresak kan slutten med fordel peke tilbake på temaet som innledet fortellingen. Samtidig har dette begynt å bli en så "standardisert" oppbygning at den kanskje er i ferd med å blir foreldet?

I min artikkelserie har jeg likevel valgt å benytte en slik struktur der, først og fremst fordi serien totalt blir såpass lang at halebiting gir en mulighet til å binde det hele i hop.

Mens de fleste av seriens resterende deler er satt i kronologisk rekkefølge, bryter den første artikkelen med kronologien. Vi befinner oss på prisutdelingen World Press Photo Award i Amsterdam. I tillegg til å være et sted der fotojournalister høster anerkjennelse er arrangementet et forum for debatt og selvkritikk, og flere av argumentene som fremmes her blir i min første artikkel benyttet for å introdusere noen sentrale problemstillinger innen feltet. Underveis i artikkelserien blir vi så kjent med enkelte av bildene og fotografene som vinner priser under denne utdelingen, og følger dem på sett og vis helt tilbake til start, helt opp til den samme talerstolen fortellingen startet på.

### ***Innledning og avslutning***

At jeg begynner min lange og fragmenterte fortelling om fotojournalister med at en anerkjent fotograf sier hun hater fotografi er et forsøk på å vekke interesse og samtidig antyde at dette er et felt preget av mange motstridende elementer. I en featuresak er nettopp innledningen viktig. Det er her, i det som kalles anslaget, at saken skal selges inn, stemningen skal settes og nysgjerrigheten pirres, samtidig som leseren får et førsteinntrykk av det universet som skal

beskrives (Bech-Karlsen 2000, Steensen 2009, Garrison 2009). Fotoreportasjen begynner også ofte med et overblikksbilde: "A good overall allows viewers to orient themselves to the scene" (Kobré 2008:16). Det gir oss et orienterende overblikk over hvor karakterene står i forhold til hverandre. Samtidig ligger det litt for mye informasjon og kan hende litt for lite scenisk fremstilling i denne åpningen til at det helt fungerer som et fengende anslag. Når jeg likevel valgte denne fremfor andre scener er det fordi Goldins stereotype fremstilling kanskje stemmer overens med leserens, og kan tenkes å lokke leseren til å utforske holdbarheten av hennes fremstilling. I tillegg skaper det bildet hun tegner en interessant kontrast til den avsluttende scenen, der Goldins beskrivelse gjentas i artikkelens tittel. Tanken er at avrundingen skal friste til en refleksjon over innholdet og det mer nyanserte bildet som tegnes i løpet av tekstene.

Artikkelens andre og tredje artikkel, *Klisjé i et veikryss* og *En hullede vei*, fungerer som en form for presentasjon. Her søker jeg å visualisere myten om fotojournalisten. Samtidig introduserer jeg noen av de sentrale karakterene, og etablerer den tematiske og geografiske settingen for de påfølgende fortellingene. Reportasjen er "stedets sjanger", noe tittelen på Steen Steensens (2009) bok om emnet understreker, og jeg har i de fleste artiklene lagt mye vekt på å levendegjøre settingene vi beveger oss innenfor så leseren skal klare å se for seg stedet.

I denne overbygningsdelen refererer jeg gjennomgående til det journalistiske arbeidet mitt som 'artikkelserien', et begrep jeg har valgt i mangel på et mer dekkende navn. For til tross for at serien under ett har en del trekk som taler for en reportasjebetegnelse, blir sjangerbestemmelsen mer problematisk etter hvert som vi beveger oss ned på mikronivå og ser nærmere på de enkelte delenes utforming.

### ***Scener***

Jeg har i de fleste artiklene forsøkt å følge den samme regelen som McPhee (Sims 1995): I stedet for å formidle ethvert tema i klartekst forsøker jeg å la poengene komme frem gjennom situasjonsbeskrivelser, skisser og scener.

Når jeg i artikkelen, *Om kull*, fra mahognyskogen utenfor Kampala, starter med setningen "Det var en mørk og stormfull dag," er det ikke uten en viss ironi. Å starte med været - gjerne det helt spesielle været - er ingen uvanlig innledning til en tekst i den fortellende sjangeren. Det er en velbrukt klisjé - og derfor morsom å lure med - men den er også relevant. Truende skyer blir et viktig moment for det som skjer senere, og jeg bruker også regnet for å få inn



informasjonen om at vi tidligere den dagen befant oss i en slum. Alt dette vet jeg fordi jeg var på stedet og observerte samtlige av disse situasjonene med egne øyne. Scener basert på egne iakttagelser er ikke spesielt problematiske, men det finnes en annen måte å få inntrykk av en scene på, nemlig rekonstruksjon. Her er vi inne i langt mer ulendt terreng.

Rekonstruksjon som metode står sentralt i Tom Wolfes ([1973] 1996) beskrivelse av nyjournalistikken. Men selv om rekonstruksjon kan ses som en nødvendig teknikk finnes det mange som ikke aksepterer denne måten å jobbe på. Jo Bech-Karlsen er blant dem ofte har hevdet at denne måten å lage scener på er uredelig, først og fremst fordi den skaper en illusjon av virkelighet, uten at leseren blir opplyst om metodene og vurderingene som ligger til grunn for beskrivelsen (Bech-Karlsen 2000). Kildenes subjektive erfaringer gjøres om til tilsynelatende objektive hendelser, hvilket byr på et kildekritisk problem (Steensen 2009). Men, metoden benyttes stadig i norsk presse, og Steensen (ibid.) mener at så lenge journalisten forholder seg bevisst til utfordringene rekonstruksjon innebærer, kan fremgangsmåten forsvares. Tross de problematiske sidene har jeg likevel valgt å basere flere av scenene jeg skildrer på rekonstruksjoner, ettersom det gir meg mulighet til å levendegjøre episoder jeg ikke hadde mulighet til selv å være øyenvitne til. Jeg har forsøkt å trå varsomt og være mest mulig etterrettelig, men grepene jeg har tatt kan så absolutt diskuteres. La oss se nærmere på to eksempler.

### ***Rekonstruksjon 1: Two of a fatherless tribe***

Jeg befant meg ikke selv i flokken av fotografer som løp etter politiet den dagen Walter Astrada tok sitt prisbelønte bilde av vesle Monday Lawiland - hadde jeg vært der hadde jeg neppe latt sjansen gå fra meg til å gjøre et poeng ut av det. Scenene i *Two of a fatherless tribe* er laget på bakgrunn av intervjuer med Walter Astrada. Jeg vil tro det er ganske opplagt for leseren at jeg ikke var til stede, men at en scenen er rekonstruert ut fra bare ett menneskes vitnesbyrd må ses som en svakhet ved arbeidet. I en rekonstruksjon er det en god regel å alltid basere skildringen på minst to kilder, ikke bare én (Steensen 2009). og jeg burde ha klart å få bekreftelser fra andre fotografer på at hendelsen foregikk slik Walter sa. Da Walter gjenfortalte historien til meg hadde det gått omrent en måned siden hendelsen fant sted, og kanskje husket heller ikke han nøyaktig hvordan det hele forløp. Det jeg derimot *har* sett med egne øyne er hvordan Kibera ser ut fra IDP-kontoret, hvordan de brune, tørre smugene snor seg mellom lave skur og hvordan det dirrer over blikktakene en varm dag. Disse skildringene er presise. Her er jeg sikker på at beskrivelsene mine er etterprøvbare og klarer kanskje derfor å formulere meg mer spennende. Det jeg har kunnet lese ut fra bildemateriale til Walter og de

andre fotografene har også bidratt til å gjøre bildet klarere, men nøyaktig handlingsforløpet i slummen den dagen har jeg kun fra Walters munn.

Hvorfor har jeg så valgt å ta episoden med? Først og fremst fordi jeg føler meg ganske sikker på at Walters versjon gir et riktig bilde av hvordan *han* opplevde den dagen, og det er hans erfaring jeg vil ha tak i. Etter at han hadde fortalt meg om omstendighetene rundt bildet første gang, og jeg så bestemte meg for at jeg ville forsøke å rekonstruere hendelsen, ba jeg ham noen dager senere fortelle meg enda flere detaljer. Der jeg beveger meg på tynnest is er i samtalen mellom ham og bestemoren til Monday. Walter har fortalt meg essensen i hva hun sa, men jeg kan ikke vite om ordene falt på nøyaktig den måten jeg beskriver. Jeg skulle veldig gjerne ha snakket med kvinnen og hørt hennes versjon av besøket, men det lot seg av praktiske grunner ikke gjøre, ettersom Walter og jeg befant oss i Kampala da jeg intervjuet ham. Det er ikke sikkert jeg ville tatt en liknende sjanse dersom Mondays bestemor hadde vært norsk. Det er lett å bli mer upresis når man skildrer fra steder langt borte enn når man intervjuer naboen (Zinsser 2001). Man vet at menneskene som beskrives med all sannsynlighet ikke kommer til å lese det man skriver, og dermed føler man seg ofte friere til å være slepphendt med fakta. Jeg forsøker gjennomgående å *ikke* begå den feilen, men akkurat her er jeg ikke sikker på om jeg kan forsvare mitt valg med annet enn at jeg ikke tror det medfører noen stor skade - dette er ikke en spesielt kontroversiell scene. Når jeg likevel har tatt sjansen på å beskrive scenen med bestemoren dialogform er det for å gjøre den mest mulig lesbar og spennende.

### ***Rekonstruksjon 2: "Jeg er ingens paraply"***

Også i artikkelen "*Jeg er ingens paraply*" baserer jeg en del av innholdet på en situasjon én person, fotografen, har gjengitt. Her går jeg i enda større grad inn i hodet på fotografen og bruker en form for indre monolog; jeg rekonstruerer vedkommendes tanker og følelser (Steensen 2009). Fordi det fotografen forteller er av en såpass intim karakter - hans oppfatning av den kvinnelige journalisten er ikke nødvendigvis noe han har lyst til å stå frem med, selv om han fortalte meg om det - har jeg valgt å anonymisere ham. Dette er også et poeng i seg selv; denne scenen er ment som en illustrasjon av et poeng, og akkurat hva menneskene heter er irrelevant. Rekonstruksjonen er altså basert på at ett menneske har fortalt meg at han følte det på denne måten i situasjonen med reporteren i slummen. Men når jeg beskriver dette på den måten jeg gjør er det delvis min tolkning av scenarioet som trer frem - jeg tillegger ham "tenkemåter" han kanskje ikke selv ville sagt seg enig i. Å "lese tanker" på denne måten var vanligere hos nyjournalistene på Tom Wolfes tid enn det er i dag, og det var nettopp denne typen grep som skapte mistillit til måten disse journalistene skrev på (Boynton

2005). For kan man egentlig vite hvordan et annet menneske tenker? Nei, sier Jo Bech-Karlsen (2000), og det er jo ikke mulig å si ham imot. Man må i hvert fall spørre personen inngående om hva de følte og hva de tenkte, men jeg er ikke sikker på om det er nok. Grunnen til at rekonstruksjonen er så problematisk er nettopp at den beveger seg farlig nær fiksjonen, og kanskje befinner jeg meg her i det grenslandet Peter Harms Larsen (1992) kaller "faksjon". Men lurer jeg egentlig leseren? Jeg testet ved å la to personer lese teksten uavhengig av hverandre. Det slående var at de regnet med at dette ikke var en rekonstruksjon overhodet, men snarere en *konstruksjon*, altså at personene var fiktive og scenen var noe jeg hadde funnet opp. Det sier ganske mye om forskjellen i hva leseren forventer av en tekst i forhold til hvordan journalisten tenker. Kanskje legger vi journalister for mye vekt på det som kalles "kontrakten med leseren", som innebærer en form implisitt sannhetsgaranti? Jeg kunne i hvert fall konstatere at jeg ikke hadde forledet disse leserne til å tro at det som sto der var en objektiv sannhet. I denne skildringen er det ganske tydelig at det er jeg, den som skriver, som tolker fotografens meninger.

### ***The third way***

Når vi først ser på "*Jeg er ingens paraply*", kan vi bruke den som et eksempel på en sak der jeg har forsøkt å følge en bestemt narrativ struktur, nemlig den Roy Peter Clark har døpt "den tredje fortellermåten" (Steensen 2009). Her veksler jeg mellom scener og mer substansiell informasjon, jeg beskriver og forklarer annenhver gang, og forsøker å få delene til å spille sammen for å skape en helhet som sier noe om forholdet mellom fotografer og skrivende journalister. Mikkel Hvid (2004) beskriver oppbygningen som: scene - BBI - scene - BBI - scene. 'BBI' står for Boring But Important - men jeg vil tillate meg å mene at informasjonen mellom scenene ikke er spesielt kjedelig. Men modellen gir i det minste et enkelt men funksjonelt rammeverk, som gjør det mulig å putte mye informasjon både mellom scenene - og forhåpentligvis også mellom linjene.

Også artikkelserien som helhet har enkelte bolker som inneholder informasjon som fremstilles på mindre kreativt vis enn resten. I *De Ansiktsløse* fremstiller jeg opptellingen av bildekrediteringer som ble benyttet i de norske avisene ganske direkte. Selv om jeg der bryter med reportasjens sentrale ambisjon om å vise og på den måten skape forståelse heller enn å forklare (Bech-Karlsen 2000), mener jeg det må til fordi dette er informasjon jeg vil at leseren skal være seg bevisst. Igjen får form bestemme innhold, og når mer kompleks informasjon skal formidles synes jeg det viktigst å være klar og tydelig.

### ***Direkte tale***

Variasjon er spesielt viktig i lange og kompliserte reportasjer, og en skrivemåte som inne bærer minimal risiko for å feiltolke og tillegge personer andre meninger enn de faktisk har, er den jeg har benyttet i *Å få tilgang* og *Velskodd og barbeint*. I disse artiklene er det Stephen og José som selv får sette ord på ting gjennom direkte tale. Stephens monolog er basert på detaljerte intervjunotater, mens Josés er ordrett transkribert fra opptak. Denne formen er inspirert av en fast spalte i A-magasinet der folk med ulike yrker forteller fra sin hverdag i 1. person. For å være sikker på at leseren forstår at det her er fotografene selv som forteller, har jeg forsøkt å være tydelig i undertittelen, samt sette teksten i anførselstegn.

### ***Refleksjon - essay?***

Mine egne refleksjoner kommer tydelig frem i flere av de andre artiklene. Refleksjon og observasjon henger gjerne tett sammen, og observatørens egen refleksjon har så absolutt en plass i reportasjen (Steensen 2009, Bech-Karlsen 2000). Men i flere av tekstene, blant annet *Skjønnhet og udyr*, bruker jeg mye plass på egne holdninger til fotojournalistenes virke, kanskje så mye subjektiv tolkning og refleksjon at vi kanskje ikke lenger kan kalle dette en reportasjeform, men heller plassere det inn i essaysjangeren. "Kanskje er det ikke en sjanger, men derimot den frieste teksten som finnes," foreslår Lars Aarønes i sin bruksbok om journalistiske sjangre (Aarønes 2007). I essayet er det tillatt å være personlig, leke med språket og å veksle mellom detaljer og overblikk, og fellestrekkene med reportasjen er mange, men Jo Bech-Karlsen (2000:124) trekker likevel opp en vag skillelinje mellom de to: "I essayet dominerer refleksjonen, i reportasjen dominerer fortellingen". Det synes altså å være enda mer rom for det reflekterende subjekt i et essay enn det er i en reportasje.

### ***Fortellerstemmen***

Jeg selv veksler mellom ulike ståsteder i løpet av serien. Noen ganger er "jeg/et" uttalt, andre ganger skildrer jeg scener i tredjeperson. Dette kan ses som en svakhet, ettersom det til tider kan være vanskelig å vite om det er mine egne oppfatninger som presenteres eller andres. Det hadde kanskje vært en fordel å skrive et "jeg" inn i teksten på et tidligere tidspunkt enn jeg gjør, da et plutselig tilstedeværende "jeg" kan oppfattes som et forstyrrende sjangerbrudd (Steensen 2009). På den annen side er det jo nettopp sjangerbrudd jeg mener å bedrive i dette arbeidet, og å plassere et tydelig "jeg" inn i alle disse tekstene kunne vært vel så forvirrende. Men det hadde kanskje vært en fordel å synliggjøre meg som subjekt tydeligere i enkelte av sakene, og jeg lar meg muligens styre litt av den redselen journalister gjerne har for å ta for mye plass (ibid.).

Noen steder forsøker jeg å understreke at det er "jeg" som forteller ved å tydeliggjøre at det er min refleksjon som ligger til grunn for eksempel ved å formulere direkte spørsmål, andre steder kan det nok være vanskelig å vite hvem som tenker. Jeg har nok latt tekstflyt og stil gå foran tydelighet i disse tilfellene, og kanskje ikke tatt nok hensyn til leseren. I tillegg er min posisjon vanskelig å definere i forhold til bruken av "vi" og "dem". Anser jeg meg selv som en del av fotografenes "stamme" eller er jeg en utenforstående? Faktum er at jeg representerer begge sider, både i tekstene og i virkeligheten, og at jeg derfor har hatt problemer med å innta en konsekvent posisjon gjennom alle tekstene. Dette blir tydeligst dersom man leser tekstene som en helhetlig fortelling. Noen vil sikkert gjøre det, andre vil tolke den som en sammensetting av ulike historier, og dermed reagere mindre på en noe inkonsekvente tilstedeværelse og fortellerstemme, hvilket altså må sies å være et resultat av - og kanskje et problem med - å kombinere ulike sjangre.

### ***Eksperimentelle format***

Men selv om både reportasjen og essayet er sjangre med rom for eksperimentering, er det noen av artiklene som kan sies å bevege seg på kanten av - eller utenfor - klart definerte sjangre. Både *Nyheten om at det ikke er nyheter*, og *Leveregler* og bildet med sitater på aller siste side er eksempler på eksperimentelle uttrykk. Her lar jeg innholdet *bokstavelig talt* bestemme formen: de to første er direkte sitater fra elektronisk korrespondanse, mens den siste blir en form for montasje eller collage. Å formulere poengene jeg prøver å formidle her i vanlige avsnitt syntes lite hensiktsmessig - jeg tror det at de får beholde sin opprinnelige form gjør poengene tydeligere enn de ville blitt ellers. I tillegg har disse utskuddene en leservennlig dimensjon; bruddet med et standardformat gjør at de blir små hvileskjær for leseren. Kanskje er det å gå for langt å trekke inn den skjønnlitterære forfatteren Jonathan Safran-Foer<sup>6</sup>, men han er blant dem som er kjent for å eksperimentere med tekstlig og grafisk utforming og har vært til inspirasjon. At man i en reportasje forsøker å benytte virkemidler hentet fra skjønnlitteraturen er nettopp det som har fått enkelte til å bruke begrepet "litterær journalistikk", og jeg skal nå se litt nærmere på noen av de mer tradisjonelle litterære virkemidlene jeg benytter.

---

<sup>6</sup> Safran-Foer (f. 197x) er forfatteren bak bøkene *Everything is illuminated* og *Extremely loud and incredibly close*, som begge inneholder spennende visuelle uttrykk som bryter med romanens tradisjonelle utforming, og ikke minst bryter opp teksten på innovativt vis.

### ***Språk og litterære virkemidler: Dialog, metaforer og detaljer***

Å foreta en detaljert analyse av alle fortellergrep og språklige virkemidler jeg har tatt i bruk er det ikke rom for, men jeg skal ta for meg tre konkrete elementer jeg benytter; dialog, metaforer og detaljer.

Dialogen er et viktig element i en reportasje, men selv dialoger man selv har overvært er vanskelige å huske ordrett, og å gjengi lange samtaler svekker tekstens troverdighet (Hvid 2004:29). Derfor lar jeg heller personene snakke i kortere replikker, helst så ordrett som mulig, slik at de fremstår som personligheter med særpreg, fremfor "kilder". Det hender det jeg må ty til parafrase, der jeg omformulerer personenes utsagn men sørger for å gjengi korrekt meningsinnhold (ibid.)

Metaforer beskriver en ting ved å vise til noe annet, slik jeg blant annet gjør i *På hullede veier*. Den hullede veien er her både en reell beskrivelse av veistandarden i Afrika og en metafor - visuelt og tekstlig - på de vanskelige arbeidsforholdene journalister i denne delen av verden forholder seg til, både praktisk og emosjonelt.

Jons uttalelse i *Kunsten å lage en penn*, om at "historien ofte ligger i detaljene" er treffende også for den skrevne reportasjen. Ordet 'feature' kan oversettes som 'kjennetegn' (Hvid 2004) og å forsøke å finne detaljene som gir situasjoner eller mennesker sitt særpreg, eller som kan symbolisere et poeng, er viktig. Jeg forsøker å bruke særpregede detaljer og symboler som forteller historien, som følgelig kan forbinde det abstrakte handlingsplan med det konkrete. For å finne fortellende detaljer er det viktig å lete med mer enn ørene, sier Pulitzer-vinner og journalistikkprofessor Madeleine Blais (Garrison 2010:122). Man må bruke både øyne og luktesans i tillegg, for detaljer er essensielle for å skape stemning og gi fortellingen momentum. I *Kunsten å lage en penn* er det den lille pinnen, i *Kalkulert risiko* er det alarm- og sikkerhetssystemet i huset til Roberto, og i artiklene José er med i pleier ordet "shiT" å dukke opp.

Jeg refererer gjerne til fakter og fysisk respons for å gjøre et ellers tørt intervju mer levende. Ofte innebærer dette en viss tolkning fra min side. Garrison (2010: 112) mener dette er en skribents privilegium, en form for "writers licence", men påpeker viktigheten av å være rettferdig.

### ***Bilder og tekst***

Barthes (1977) argumenterer i essayet "Death of the author" at et budskaps opphavsmann og intensjoner er fullstendig irrelevante for hvordan et bilde oppfattes. Her er vi inne på en av fotografiets viktigste og mest komplekse egenskaper, nemlig dets grunnleggende flertydige natur (Sontag 1979, Berger 2002).

Barthes ([1980] 2001) hevder at en bildetekst kan ha to mulige relasjoner til bildet, og innfører dikotomien forankring (anchoring) og avløsning (relaying). Sistnevnte er vanligst i formater der tekst og bilder har en gjensidig påvirkning på hverandre, slik tegneserier er et godt eksempel på: Dialogen i teksten og samspillet mellom det visuelle og det verbale budskapet er det som driver handlingen fremover. Langt vanligere i en journalistisk kontekst er forankringen, altså at tekstens funksjon er å veilede leseren i retning en bestemt tolkning av bildet, altså å dempe bildets “flytende” mening ved å ankre det opp i en bestemt havn. Teksten leder altså blikket til de viktige elementene i bildet.

Fotografiets iboende flertydighet er det jeg tar utgangspunkt i når jeg rekontekstualiserer nyhetsbildene, altså forsøker å sette bildene jeg benytter i artikkelserien i en annen kontekst enn sin opprinnelige. Ved å gjøre dette tilfører jeg bildet en dypere eller annerledes mening. Holdningen innen tradisjonell bildekritikk og innen journalistmiljøer flest har vært at fotografiet som medieuttrykk står i et underordnet forhold til tekst, hvilket ofte fører til en bruk av bilder som rene illustrasjoner for teksten, og ikke som meningsbærende i seg selv (Kobré 2008, Andén-Papadopoulos 2008, Zelizer 2004). Men samtidig som jeg på ett vis tar utgangspunkt i forståelsen Sontag og Barthes forfekter, at et bilde er avhengig av ord, har jeg en mindre kategorisk holdning enn dem. Jeg mener, i tråd med Karin Andén-Papadopoulos (2008) at det er bedre å innta en åpen posisjon, og se forholdet mellom visuelt bilde og tekstlig narrativ som et dialektisk maktfelt, altså som likeverdige deler av en diskurs, deler som spiller på hverandre og tilfører hverandre mening.

### ***Å skape mening - kombinasjonen av bilder, bildetekster og brødtekst***

I den tidligere nevnte eyetrackingundersøkelsen ble det sett på hvilke inngangspunkter avisleseren benytter når hun tar seg frem på en avisside. Fotografier viste seg å være det som tiltrekker seg oppmerksomhet (Evensen og Simonsen 2010). Det er også kjent at bildetekster leses flittig (Kobré 2008). I de aller fleste av mine artikler er teksten stilt overfor et bilde med bildetekst. Igjen et grep som er egnet for å vekke interesse. Det neste på leserens prioriteringsliste er, i følge Poynters undersøkelse, titlene. Til slutt, dersom vedkommende er fristet til å fortsette, kommer teksten. Selv om disse undersøkelsene tar for seg dagsaviser der konkurransen om leserens oppmerksomhet er en ganske annen enn i den formen min artikkelserie fremstår nå, tyder det på at det er flere terskler man skal over for å få leseren til å ta fatt på en tekst.

Den moderne reportasjen er en multimodal sjanger, og bildene får en stadig mer sentral rolle ettersom samfunnet beveger seg i en mer visuelt orientert retning (Steensen 2009). Både

Bech-Karlsen og Steensen understreker bilders sentrale del i reportasjen, og peker gjerne på at de utgjør et underbyggende og utvidende element. Tekst og bilde må snakke sammen, sier Steensen. Jeg vil si at bilder og tekst snakker sammen i mine artikler, men kanskje på en litt annen måte enn i en vanlig feature.

“There are things here not seen in the photograph” heter et verk bestående av et sort-hvitt fotografi av en folketom bar supplert med tittel og håndskrevet bildetekst. Teksten forteller hva som foregår rundt bildet og ikke minst inne i fotografens hode. Fotografen heter Duane Michals og den 23. Januar 2010 ble bildet presentert i Dagbladets faste spalte “Øyeblikket”. I sin kommentar til bildet sier fotospaltist Lars Eivind Bones at Michels i sine arbeider “utfordrer konservative holdninger til hvordan et foto skal oppleves”.

Sammenstillingene jeg har laget er ikke like poetiske eller kunstneriske som Michals, men det går an å si at de utfordrer tradisjonelle måter å kombinere bilde og tekst. Ved å rekontekstualisere fotojournalistenes nyhetsbilder spiller jeg nettopp på bildets tidligere omtalte flertydighet. Fordi tekstene er såpass korte, har jeg i de fleste tilfeller unnlatt å gi bildet en egen bildetekst, og latt "brødteksten" fungere som en form for utvidet bildetekst. Kobre (2008) påpeker en tendens til at bildetekst utelukkende denoterer bildets innhold - altså forholder seg tautologisk til det man ser (Scott 1999). Her forøker jeg å få leseren til å legge noe annet og mer i bildet enn det åpenbare, ved å tilføre bildet en tolkningsdimensjon.

Tekstene mine referer stort sett til forhold som ikke ligger i bildet men ofte utenfor bilderammen enten i tid eller rom, og jeg plasserer dem følgelig i en annen kontekst og bruker dem på en annen måte enn de opprinnelig var tiltenkt. Sammenstillingene er ikke alltid ment å gi klare svar, og forankre lesningen av bildet på ett fast punkt, snarere er de ofte ment å stille spørsmål og invitere leseren til å reflektere over det de ser.

I flere tilfeller må leseren selv vurdere hvilken mening hun vil legge i forholdet mellom ord og visuelt innhold - hvilke konnotasjoner, altså tilleggsbetydninger, hun eventuelt gir bildet. Her er vi igjen inne på leseren som "medforfatter".

### ***Plassering: Publiseringsmuligheter***

Ulempen med å bryte med konvensjonelle former og eksperimentere med stil er gjerne at det man sitter igjen med ikke passer inn i medienes, nettopp, konvensjonelle rammer.

Da jeg startet dette arbeidet var tanken å lage en reportasjeserie som kunne publiseres over en begrenset periode i en avis eller et ukeblad. De skulle altså omhandle samme tema, men hver del skulle klare å stå på egne bein. Det er jeg ikke sikker på om disse artiklene klarer. Kanskje enkelte av dem ville klart seg dersom de fikk en forklarende faktaboks ved siden av seg, men



da kommer problemet med at de er så mange. Nå er ikke lengre føljetonger noen ny sjanger som sådan (Steensen 2009), men hvilken publisering synes emnet fotojournalistikk i Øst-Afrika er spennende nok til å vie plass til både bilder og tekst i over 30 nummer?

Dersom de nåværende tekstene ble supplert med flere, kan det tenkes de kunne blitt til en liten "reportasjebok", men slik jeg ser det byr nettet på langt mer spennende muligheter for denne typen arbeid. Her finnes ubegrenset med plass og mye rom for eksperimentering, ikke minst når det gjelder multimodale sjangre. En serie som denne trenger ikke å leses som en lineær fortelling, ettersom ulike artikler tematisk sett henger sammen delvis uavhengig av rekkefølge. I en digital løsning kan relaterte artikler kobles til hverandre, blant annet ved å gjøre enkeltord i teksten til lenker, og leseren kan hoppe rundt i historien ettersom nysgjerrigheten pirres.

I en nettløsning ville dessuten fotografiene virkelig kommet til sin rett - kanskje kunne jeg koblet flere bilder til hver sak, satt sammen bildeserier, og brukt lyd fra intervjuopptakene i Soundslide-serier. En av årsakene til at jeg bruker såpass mange av mine egne bilder i serien er fotografenes opphavsrett, men en nettløsning gir mulighet for å lenke til fotografenes egne bildegallerier og andre relevante nettsteder.

Et annet trekk ved serien som gjør den egnet for nettpublisering er artiklenes lengde.

Nettbrukeres oppmerksomhet er relativt begrenset, og det er kan hende enda vanskeligere å lokke et publikum til å lese enn det er på papir. Korte artikler kan friste en bruker til å gi teksten en sjanse, og forhåpentligvis fortsette videre.

Kanskje klarer til og med noen av teksten å egge til debatt? Ved publisering på nett kan man åpne for lesernes tilbakemeldinger kan man utnytte nok en interaktiv side ved nettet.

## Kapittel 4: Fordypning i artikkelseriens tematikk

*“Markedet synes nesten hjernevasket inn i en ”Africa-bottomless-pit”-tankegang,” sier Jon. Han innrømmer at dette bildet overlever delvis på grunn av arbeidet pressefotografene gjør, men sier at når de forsøker å ta bilder som bryter med vante forestillinger og stiller Afrika i et mer positivt lys, blir de sjelden publisert. Så tenker han seg om litt. “På den annen side er det veldig enkelt å fraskrive seg ansvaret for det inntrykket vesten har av dette kontinentet. Men... når man ser hvordan fotografer faktisk opererer... Når det kastes steiner og flammene raser strømmer de til, fordi det er der konfliktbildene er, og det er de bildene de vil ha. Det er sånne bilder man vinner priser for”.*

I dette kapitlet skal jeg gå dypere inn i hvorfor og hvordan fotografenes bilder blir som de blir og i hvilken grad de selv har makt over det bildet publikum hjemme oppfatter. "Relations of power fundamentally structure human action," hevder Benson og Neveu (2005:3). Jeg velger å forholde meg til Hernes' relativt enkle definisjon av maktbegrepet: "Makt kan defineres positivt som evne til å realisere sine interesser" (Tveiten 2009:46). Videre i denne definisjonen heter det at en individuell aktørs makt påvirkes av dets relasjon og avhengighetsforhold til andre aktører, den innflytelse eller sluttkontroll aktøren har over avgjørelser, og hvor handlekraftig og autonom organisasjonen aktøren tilhører er. Et sentralt spørsmål blir dermed: Har fotojournalistene makt og frihet til selv å bestemme over hva de produserer eller styres de av det produksjonssystemet de er en del av? Jeg skal se nærmere på hvilke føringer som påvirker det bildet vi får av Øst-Afrika, og videre hvordan fotojournalistenes subjektive oppfatninger og motivasjon påvirker deres arbeid og hvordan et eventuelt emosjonelt engasjement påvirker kvaliteten på bildene han tar. Deretter skal jeg drøfte muligheter for og tendenser i retning av endring eller konservering av gjeldende journalistiske konvensjoner.

### Makt og avmakt, med vekt på bildet som skapes av Øst-Afrika

#### *"Take" a picture or "make" a picture?*

Et konstruktivistisk syn på fotografiet ligger til grunn for denne diskusjonen.

Fotografiet har en innebygget objektivitet, i det at det nedtegner det som foregår foran linsen nøyaktig slik det ser ut, men like implisitt er en subjektiv tilstedeværelse, et menneske som

trykker på utløseren. Denne dobbeltheten gir fotografiet mulighet til å være "both objective record and personal testimony, both a faithful copy or transcription og an actual moment of reality and an interpretation of that reality" (Sontag 2004:26). Man snakker gjerne om at fotografen "tar et bilde", mens det nok er riktigere å si at han "lager" et bilde (Pedelty 1995, Scott 1999). Oppfatningen av fotografiet som en beskrivelse uten "bias" gir kan kanskje fotografen en større frihet til å definere situasjonen slik han ser den, også i bildeteksten. Men vekten må ligge på "*slik han ser den*". Hvordan vi ser ting er avhengig av hva vi vet eller hva vi tror (Berger 1972:8). Da er igjen spørsmålet i hvilken grad hva fotografen "ser" er et resultat av egenkonstruerte, personlige oppfatninger eller det strukturelle rammeverk han arbeider innen og de "rammebetingelsene" det medfører.

### ***Nyhetsverdige vinduer***

*We do this because it is our duty to do so. From the first day we entered our profession, we accepted the fact that we have an obligation to report all newsworthy events, from the most joyeous to the most tragic. (News Photographer 2010:6)*

En analogi for pressefotografiet er "et vindu til verden". Vår utsikt er avgrenset av vinduskarmer og vi ser kun en del av virkeligheten fra stuevinduet vårt. Mye av det som ligger der ute, på den andre siden, er skjult. Den åpenbare forskjellen på å se ut av stuevinduet hjemme og å få formidlet et bilde fra begivenheter langt borte, er at man ikke har mulighet til selv å gå ut og observere helheten utsnittet er hentet fra (Ingemann 1996, Tuchman 1978). Hvor disse vinduene plasseres er det fotografene som bestemmer. Hvilke vinduer vi så får mulighet til å titte gjennom bestemmes senere i produksjonskjeden, bildene siles først hos byråene, så på avisenes desker. Gjennom artikkelserien har vi møtt noen av menneskene som jobber med å "skyte Øst-Afrikanere", mennesker som, i tråd med sitatet overfor ser det som sin oppgave å skildre alle "nyhetsverdige" nyheter. Men når fotojournalisten skal bestemme hva som er "nyhetsverdig", hva baserer han avgjørelsene sine på? Vi skal altså se nærmere på hvorfor fotografene - som aktører i et felt - "setter inn vinduer" der de gjør - og hvorfor alle vinduene tilsynelatende plasseres på den samme veggen.

### ***'Felt' og 'habitus'***

Når sider ved journalistisk virksomhet skal debatteres kan et ensidig personfokus lett hindre en viktig systemkritikk. Dette er ikke ment å være en feltanalyse, men å trekke inn Pierre Bourdieus (2005) feltebegrep kan gjøre det enklere å skimte maktstrukturene han mener spiller en stor rolle i hvilket bilde mediene gir av verden; "[...] if one talks in terms of field one

substitutes for these visible agents - who, in Plato's metaphor, are the puppets whose strings have to be found - the structure of the journalistic field and the mechanisms that operate within it" (Bourdieu 2005:42).

Men å kalle fotojournalistene som dekker Øst-Afrika rene "puppets on strings", ville vært å gå for langt i retning strukturell determinisme. Aktørenes handlinger er ikke utelukkende styrt av systemets krav, de er også et resultat av fri vilje og individenes egne, personlige, erfaringer, interesser og verdier. Summen av disse to sidene - aktørens ytre og indre påvirkning - er det Bourdieu kaller individets *habitus* (Benson og Neveu 2005) . De fleste vil si de står forholdsvis fritt til å dekke området sitt på den måten de vil. Blir de derimot konfrontert med kritikerens klassiske beskyldning om at journalister tegner et i overkant negativt bilde av Afrika vil de aller fleste fotojournalister i Øst-Afrika, forsvare seg med at selv om de gjerne skulle fulgt sine egne ønsker, er nødt til å forholde seg til systemets krav. På den annen side synes "systemet" også å være en del av dem og deres *habitus*, kanskje i langt større grad enn de er bevisst.

### **'Doxa' og 'frames'**

Begrepet 'illusio' defineres som "an agent's emotional and cognitive "investment" in the stakes involved in any particular field, or simply a belief that the game is worth playing" (Benson og Neveu 2005:3), og disse vil gjerne dele en 'doxa', hvilket Bourdieu kaller "the universe of tacit presuppositions that we accept as natives of a certain society" (Bourdieu 2005:37). Dette settet med "tause antakelser" ligger til grunn for måten disse strukturerer og klassifiserer verden. Det journalistiske felts 'doxa' vil altså være del av fotojournalistens *habitus* i større eller mindre grad, og de "tause forutsetningene" eller antagelsene ligger innbakt i det normsettet denne aktiviserer når han skal avgjøre hvilke hendelser bør bli nyheter og hvordan de skal presenteres for nyhetskonsumentene. *Habitus* kan med andre ord anses som grunnpillaren i det som kalles nyhetenes "framing". "Frames are principles of selection, emphasis and presentation composed of little tacit theories about what exists, what happens, and what matters," sier Gitlin (1980: 6).

Tilbake i huset med vindusmontørene, kan vi dermed si at fotojournalisten - ofte uten å tenke over det - i høy grad følger et sett usynlige tegninger, tegninger som består av innlærte verdier og antakelser om hvilke vinduer vi som står inne i huset foretrekker, hvor hullene bør plasseres for at vi skal gidde å se ut av dem i det hele tatt og, ikke minst, hva byggelederen - byrået, desken eller redaktøren - pleier å forvente.

### *Nyhetsrammene*

Rammer avgjør altså hvilke deler av virkeligheten som blir sett (Koenig 2004, Tveiten 2009). Nyhetsrammene trenger vi for å kunne plassere en hendelse eller et saksforhold inn i en sammenheng som gjør den forståelig, og journalistens arbeid blir ofte en søken etter egnede rammer slike kan forklares innen (Tuchman 1978). Begrepet 'storylines' er kanskje vel så betegnende; en ny sak fremstilles som del av en større, velkjent "fortelling", og leseren klarer å følge linjene. På norsk skiller vi mellom 'nyhetsverdier' eller 'nyhetskriterier', som er en betegnelse på de verdier, yrkesnormer og redaksjonelle rutiner som ligger til grunn for stoffvalg og prioriteringer i en redaksjon (Allern 2001:55), og 'nyhetsrammer'. Dette er likevel to begreper som henger tett sammen; for at en sak skal oppfylle nyhetskriterier innebærer det gjerne at de kan settes inn i rammer som gjør budskapet forståelig.

Stephens tankegang i *Valtintinesportrettene* (bildet av paret Shimanyula sittende i en sofa) er et godt eksempel. For at publikum der hjemme skal forstå hvordan Kenyakonflikten rammer mennesker som ikke forholder seg til de stammemessige skillelinjene, hekter Stephen deres situasjon på en aktuell nyhetsknagg som hjemmepublikummet kan relatere seg til:

Valtintinesfeiring. At han her tegner opp et forståelseskart som ikke helt stemmer med terrenget er underordnet - skal saken ha noen sjanse til å nå frem må den "rammes inn" på en måte som gjør den forståelig og relevant. Her er vi inne på noe som kan ses som et positivt aspekt ved medierammene. I tillegg til å virke begrensende, muliggjør nyhetsrammene dekning av en sak som ellers ville vært vanskelig å forklare (Tveiten 2009), hvilket er tilfelle her. Valtintinesvinklingen har dessuten en annen viktig dimensjon: den er kommersiell og salgbar.

### *Autonomi*

Det journalistiske felt er et mikrokosmos med sin egen sosiale struktur, delvis påvirket av ytre faktorer og delvis autonomt (Bourdieu 2005). Autonomi kan defineres som "selvråderett", og innen det journalistiske felt mener Bourdieu å spore en svært lav grad av autonomi, en autonomi som dessuten svekkes i takt med medienes stadig strengere krav til markedstilpasning og inntjening. Gjennom fotografenes utsagn i artikkelserien fremgår det at det foreligger en diskrepans mellom måten de helst ønsker å utføre sitt arbeid og kravene byråene stiller, hvilket tyder på at deres 'subfelt' har en lav grad av autonomi. For å forstå den praksis som bedrives innen et felt, skal jeg både se på hvordan ytre økonomiske og politiske krefter påvirker det fotojournalistiske felt med hensyn til afrikadekning, og noen konfliktlinjene innad i feltet.

Einar Østgaard fremhevet allerede i 1965 at internasjonale nyhetsbyråer produserer nyheter etter enkle markedsprinsipper: de skal koste minst mulig å lage, og appellere til kunder i et marked (Allern 2001:57). Med stadige kostnadskutt innen mediebransjen har den påvirkning markedskreftene, altså det økonomiske felt, har på byråenes produksjon neppe blitt mindre med årene.

### ***Afrikanyhetene konfliktorientert***

I teksten *Å fore et beist* setter jeg forholdet mellom fotojournalist og byrå på spissen og forsøker å vise hvilket syn fotografene forfekter ved å benytte deres egen metafor "beist" om byrået. "If it bleeds it leads," synes å være regelen som ligger til grunn for hvilken type nyheter som foretrekkes; dramatiske bilder selger og det er slike bilder byråene er interessert i, ikke minst fra Øst-Afrika. Det hevdes gjerne at "de fire K'ene" preger nyhetsdekningen fra utviklingsland: Krig, katastrofe, konflikter og krise (Sognstad og Mellum 1985).

Så hvorfor en så sterk konfliktorientering når det kommer til Afrikanyheter? En grundigere titt på "nyhetsverdiene" som synes å gjelde i vestlige redaksjoner kan gi et svar.

Stikkordslisten som vanligvis benyttes for å beskrive de kriterier som "sitter i veggene" i en avisredaksjon og som avgjør hvorvidt en sak regnes som nyhetsverdig lyder: Vesentlighet, identifikasjon, sensasjon, aktualitet, konflikt, samt hvor kjent eller mektig landet, institusjonen eller mennesket som omtales er (Allern 2001:55).

Hvor *vesentlig* eller relevant en sak fra Øst-Afrika er for leserne beror gjerne på hvilke historiske forbindelser landet de bor i har til Øst-Afrika, og dermed også hvilke politiske og økonomiske interesser de har der. Her er det naturlig at det finnes forskjeller mellom franske og engelske redaksjoner og lesere, i og med deres ulike kolonihistorie. Til en viss grad kan dette tenkes å påvirke hva de ulike byråene prioriterer, gitt deres forskjellige nasjonale tilhørighet, men Jean Marc Moton i AFP mener byråenes historiske bånd ofte har lite å si for hvilke byråer som dekker hva. Byråene er globale virksomheter, og det som er avgjørende er om det overhodet finnes en kobling mellom hendelsen og den vestlige verden.

Commonwealth Heads of Government Meeting (CHOGM) i Kampala, der mange av de første artiklene i denne serien er hentet fra, var en nyhetsbegivenhet med en klar tilknytning til Europa. Fordi den engelske dronningen var til stede forventet byråene interesse fra engelsk presse og fra presse i andre Commonwealthland, og de stilte derfor mannsterke. Selv om AFP

tradisjonelt sett har fokusert på det fransktalende Afrika i tillegg til Frankrike (Kobré 2008), sendte de sine folk til en begivenhet uten direkte fransk relevans.

Det andre kriteriet, *identifikasjon*, fordrer en kulturell og geografisk nærhet, hvilket igjen kan ses som et resultat av politiske bånd (Simonsen 2008). I så måte kan kolonihistorien sies å gjøre seg gjeldende med hensyn til hvilke land som føles "nære", og Norge har ikke hatt noen sterk posisjon som kolonimakt. Men med unntak av en viss interesse for Øst-Afrika som safaridestinasjon, må avstanden mellom vesten og Afrika sies å være stor, både geografisk og kulturelt. På den bakgrunn er det naturlig at saker fra Afrika sjelden plukkes opp med mindre de spesialtilpasses og "trekkes hjem". Men kanskje er dette i ferd med å endre seg - den kulturelle avstanden vil kanskje minke ettersom antallet øst-afrikanske innbyggere i vesten øker?

Som den HIV-negaite Jacintha Kerabus historie i *Taus* viser, finnes det helt klart *sensasjonelle* nyheter fra Afrika, men det er først når vi kommer til kriteriene som heter *aktualitet* og *konflikt* at Øst-Afrika synes å få en reell mulighet til å bli synliggjort - spotnyheter og konflikter er gjerne det som får dekning. Nyhetsmedier tenderer generelt mot å fremstille verden som mer konfliktfylt enn den i realiteten er (Allern 2001:57), og Afrika er - i tillegg til så mye mer - et konfliktfylt kontinent.

Dersom Øst-Afrika hadde scoret høyere på det siste nyhetskriteriet, altså vært mer *kjent* eller *mektig*, hadde interessen nok vært større også for andre typer nyheter enn de negative. Høystatusnasjoner står ofte lengst frem i nyhetsbildet (Galtung og Ruge, i følge Allern 2001), og ingen av landene i Øst-Afrika kan sies å være det. Vestlige økonomiske interesser i dette området er foreløpig begrensede, med unntak av bistandsinvesteringer, et tilstøtende felt med stor innflytelse på det journalistiske felt, noe jeg skal komme tilbake til.

### ***Forenkling***

Et siste punkt som kan forklare vestlige mediers konfliktfokus når det gjelder denne delen av Afrika handler om kompleksitet. Et ukomplisert mediebudskap får mer oppmerksomhet enn ett som krever grundig forklaring, og for et publikum som sannsynligvis innehar begrensede afrikakunnskaper er bakgrunnsinformasjon nødvendig for å formidle de lange linjene<sup>7</sup>. Krig

---

<sup>7</sup> At også tilsynelatende "enkle", negative nyheter ofte er vel så kompliserte kom tydelig frem i nyhetsrapporteringen fra flyktningeleieren i Goma, på den kongolesiske siden av grensen til Rwanda i 1994. Mennesker som hadde utført ugjerningene ble fremstilt som ofre, og det tok tid før mediene klarte å formidle et riktig budskap (Magnus 2004).

er, tilsynelatende, enklere. Og den aller enkleste måten å forenkle på, synes å være en økt vektlegging av visuelle nyheter i krigsdekning.

Når krig rammer blir fotografiene enda viktigere elementer i nyhetsformidlingen enn i mindre dramatiske situasjoner. Barbie Zelizer (2004:117) kaller det "the turn to the visual in war".

Det vises flere bilder i krigstid enn i fredstid hevder hun, og bildene vies større plass. Denne visuelle dreiningen, og medias hunger etter bilder av krig, kan nok delvis forklare hvorfor fotografene strømmer til når krig flammer opp. Når fotografer og journalister med begrensede forkunnskaper om området flys inn for å dekke en konflikt bidrar dette til ytterligere forenkling og bruk av klisjeer og stereotypier fremfor mer komplekse forklaringsmodeller (Carruthers 2004:165). Innen afrikadekning betyr dette gjerne henvisninger til "stammekrig", og uforklarlig ondskap og "gale menn med macheter". Dette er motiver vi kjenner igjen i artikkelseriens bilder fra Kenyakonflikten, men det som er verdt å merke seg her er at de fastboende fotojournalistene har betydelig kunnskap om og bevissthet rundt de grunnleggende årsakene til konflikten – som i likhet med de fleste konflikter må sies å handle om en kamp om ressurser, snarere enn "uforklarlig" råskap. Her kan vi igjen trekke inn hensynet til plass og tid, som ofte synes forklart med hjemmepublikummets manglende evne til å sette seg inn i komplekse årsakssammenhenger. Spørsmålet er om forenklingen ikke i like høy grad skyldes medienes ønske om å økonomisere journalistenes arbeid. Det er rimeligere å sende mennesker fra den ene konflikten til den neste fremfor å ha et tett nettverk av korrespondenter stasjonert ute, og den mangelen på akkumulert kunnskap dette innebærer (ibid.).

Men konvensjonene for å dekke krig fotografisk ved å trekke frem enkeltepisoder fremfor lengre forklarings er ikke universelle, noe Christina Schwenkels (2010) studie av vietnamesiske fotojournalister viser. Disse fokuserte heller på lange linjer enn korte innblikk, hvilket ytterligere understreker behovet for å analysere de samfunnsstrukturer som påvirker det jeg refererer til som 'det journalistiske felt', men som kanskje mer presist burde betegnes som 'den vestlige verdens journalistiske felt'.

### ***Deler av en virkelighet***

– *Walter, hvis jeg sier at pressefotografene som dekket Kenya fikk det til å se ut som hele landet sto i flammer, hva sier du da?*

– *Folk tror bildene er hele virkeligheten. Men det er bare en liten porsjon av virkeligheten. Det som skjer i bildene pågår kanskje i fem minutter av 24 timer.*



I *Nyheten om at det ikke er nyheter* uttrykker journaliststudentene et ønske om å "vise hva som foregår der nede" ved å bruke bilder av opptøyer og konflikt. Bygger det på en oppfatning av at de dramatiske bildene faktisk ga et helhetsbilde av situasjonen i Kenya? Igjen er vi inne på fotografiernes tilsynelatende evne til å "speile virkeligheten".

Fotografier gir oss kunnskap om verden - forutsatt at vi aksepterer at verden er nøyaktig slik kameraet fanger den. Men forståelse, mener Susan Sontag (1977:23), er det som oppstår når vi *ikke* tror at alt er slik det *ser ut til* å være. En kritisk journalist burde være bevisst dette, da tanken om å undersøke og be om en forklaring er selve motivasjonen for hennes arbeid. Men prinsipiell motivasjon går tilsynelatende fort over i funksjonell konvensjon.

For den som jobber med å rapportere nyhetene fra et konfliktområde kan realiteten beskrives som "long periods of boredom, punctuated by terror"(Pedelty 1995:59), men det er ikke den virkeligheten vi ser for oss ut fra bildene. "News reports commonly ignore such phases, collapsing the course of riots into continuous intensive activity." (Tuchman 1978:191)

### ***De normative nyhetskriteriene?***

I *Nyheten om at det ikke er nyheter* spør journaliststudentene også etter dramatiske bilder fra Kenya, hvilket kan tolkes som at de anser nyhetskriteriene som *veiledende* for hvilke sider ved dette saksforholdet som kan anses som nyhetsverdige. De synes å oppfatte dem som et normativt regelsett, ikke en beskrivelse. Opplysningen om at Kenya for øyeblikket bare venter på hva som skal skje videre, og at Nairobi "ikke brenner i dag", anses ikke som nyheter. Akkurat i Afrikas tilfelle, der krig ser ut til å være "normaltilstand", skal man tro mediene, burde fred være sensasjonelt. Kanskje var studentene enige i det, men tenkte at fred ikke visuelt spennende nok til at de trengte fotografier fra det?

### ***Tidspress***

I tillegg til konvensjonene med hensyn til hvilke saker som er "nyhetsverdige" har produksjonssystemets struktur noen praktiske krav som påvirker fotojournalistenes arbeid. José omtaler Radu som en dyktig wire-fotograf og vektlegger hans kunnskap om hva byråene vil ha - og ikke minst *når* de vil ha det: først. Den vestlige verdens aviser går i trykken på gitte tidspunkt hver dag og nyhetsbyråene har siden de så dagens lys på 1920-tallet holdt hurtighet som sitt sterkeste kort (Kobré 2004). Konkurransen byråene imellom er stor. Rent intuitivt skulle man tro at en presset konkurransesituasjon kunne fremme originalitet og følgelig et bredt og differensiert mediebilde, men resultatet av å følge hverandre med argusøyne er snarere det motsatte. Akkurat som i tabloidavisverdenen ser konkurransesituasjonen i stedet ut

til å medføre stadig større likhet mellom byråene. De følger alle samme nyhetsbeat, og i de fleste frilanserens øyne, er det hip som happ hvilket av dem de arbeider for "Det har ingenting å si hvilket av byråene du jobber for," uttaler José i et intervju. "De er alle like".

Her er vi inne på aktørenes – i denne sammenheng byråenes - relative posisjonering i forhold til hverandre *innad* i feltet, hvilket kan ses som avgjørende for hvordan tankesett og praksis konserveres eller endres (Benson og Neveu 2005). Kappløpet om å få "det første bildet" ser ut til føre til økt homogenitet og gir dermed konserverende utslag.

### ***Regi under regnskyer***

Byråenes hastighetskrav kan i tillegg føre til vanskelige dilemmaer for fotografene som jobber for dem, og scenen i mahognyskogen er et eksempel på et slikt. For fotojournalistene på bakken skaper korte tidsfrister dessuten begrensninger for hvilken type bilder de kan produsere, og kan sies å øke fristelsen for å gripe inn og regissere situasjonen slik Jon gjorde her, for å få bildet de trenger innen stramme tidsrammer. Jeg vurderte lenge om jeg skulle utelate den fra serien ettersom den stiller Jon Hrusa i et tvilsomt lys med hensyn til fotojournalistikkens strenge krav til ikke å fingere en situasjon<sup>8</sup>. Clifton EDOM, mannen bak selve begrepet fotojournalistikk, la ned følgende lov: "Show truth with the camera. No setups. Tell it as it is. let the story unfold. Observe, but don't direct." (Morris 2002:125)

"Hvordan skal du gjenskape en landsby som går helt i oppløsning med det samme du ankommer?" spør tidligere NRK-korrespondent Tømm Kristiansen (Eide 1996:21). Å kalle denne formen for påvirkning rekonstruksjon snarere enn manipulering eller konstruksjon er kanskje vel så riktig, men problemet i dette tilfellet er at Jon bare *antar* at hverdagen i mahognyskogen arter seg slik. Det er ingen som har bekreftet at det er riktig.

Debatten rundt hva som er manipulasjon og hvor grensene går for fotografenes inngripen, både idet bildet taes og i etterkant, har blitt stadig strengere med årene (Ingemann 1996, Kobre 2008). Mens bilderedaktøren Harold Evans og Magnum-fotografen Eugene Smith også anså en viss iscenesettelse som nødvendig, ville de fleste slike inngrep i dag blitt ansett som uakseptabelt (Kobre 2008). Likevel er nok direksjoner som "Gjør det der en gang til," ikke uvanlige å høre fra en fotograf underveis i en featurereportasje (Newton 2001), men ved fotografering av en ren nyhetshendelse er det å gi instrukser sjelden aktuelt, og ville etter Jons syn vært helt uakseptabelt.

---

<sup>8</sup> Da jeg til slutt valgte å ta den med var det etter å ha konferert med Jon, som bekreftet min oppfatning av situasjonen og sitt ståsted med hensyn til denne formen for påvirkning.

### ***Samarbeid med konkurrenten***

Konkurransementalitet og pressens homogenitet har gitt opphav til tesen om at pressefolk er flokkdyr. Men en av faktorene som gjør seg gjeldende for samarbeid mellom journalister som jobber i Øst-Afrika er den vanskelige logistikken. Å dele en bil, en sjåfør, en plan er både tids- og pengebesparende, og å ta seg frem utenfor allfarvei her er både dyrt og vanskelig. Til tross for at byråenes toppsjefer neppe setter pris på at det samarbeides med konkurrenten, er jo nettopp prisen viktig for at nyhetsproduksjonen skal bli lønnsom (Allern 2001).

Holdningen "alle trenger en venn i Afrika i blant" råder her og konkurransen byråene mellom ignoreres av menneskene på bakken. Mange av mine kilder som hadde jobbet andre steder fremhevet samarbeidsklimaet som et unikt trekk ved pressekorpsset i Øst-Afrika, men også i andre områder med "hullede veier". Ron Haviv, som har dekket konflikter over hele verden, først og fremst for Newsweek, kan fortelle at for Newsweeks og Times fotograf å reise sammen, eller for AP og Reuters å dele bil er helt vanlig - man reiser sammen med konkurrenten fordi konkurrenten er den man stoler på og jobber godt sammen med (Leith 2004:188).

### ***Homogen krigsdekning***

Særlig når det gjelder dekning av krig og konflikt kritiseres fotografer for å ta for like bilder. De samme personene og scenene fra Kenyakonflikten går igjen i bildene fra forskjellige byråer, og det er åpenbart at fotografene som har tatt dem har holdt tett sammen.

Dette skyldes ikke bare byråenes sammenfallende krav, men også hensynet til fotografenes personlige sikkerhet. Å gå flere i følge øker, naturlig nok, fotojournalistenes sikkerhet i konfliktsituasjoner. Individuell sikkerhet er et interessant aspekt akkurat når det gjelder byråenes stringere. Mens fotojournalister som er fast ansatt har forsikringsordninger, står stringerens risikotagen for egen regning.

### ***Krigens estetikk***

Men det er ikke bare steder og hendelser som går igjen i fotografenes bilder, likheten handler også om stil og estetikk.

Når fotojournalister velger å dekke en krig har jeg argumentert for at dette har med det journalistiske feltets doxa å gjøre, men når fotojournalistene skaper det estetiske uttrykket de gjør, er det nok også sterke visuelle konvensjoner for nyhetsfotografiet som påvirker deres habitus. Fotojournalister unngår ikke å påvirkes av det Susan Sontag (1977:6) betegner det som "tacit imperatives of taste and conscience". Selv om dyktige fotojournalister har sin egen

stil, forholder de seg til en rekke felles estetiske krav, noe jeg forsøker å få frem i skildringen av Mogadishu-stringeren Abukar i *En wirejournalists tilblivelse*.

I visse tilfeller synes bildenes estetiske appell å overgå viktigheten av at bildene gir et mest mulig virkelighetsnært inntrykk av hvordan et sted ser ut i krigstid.

For fotojournalistene har krig dessuten en side de er helt avhengige av i sin jobb: den er synlig, attpåtil "fotogen". Krig og fotografi har "alltid" gått hånd i hånd, og Susan Sontag peker på nettopp krigshandlinger visuelle egenskaper som noe av årsaken: "War was and still is the most irresistible - and picturesque - news (Sontag 2003:49). Bilder av konflikt og lidelse er ofte vakrere, større, mer fargerike, mer dramatiske og mer sjokkerende enn andre nyhetsbilder (Zelizer 2004).

Krigsbilders estetikk har riktignok endret seg med tiden, men når fotojournalister dekker krig har de en klar tendens til å følge "maler" fra tidligere kriger, mener Barbie Zelizer (2004).

"This means that wars not necessarily alike can receive similar visual treatment in the news simply because form of the war's coverage is rendered similar. The past thus intrudes into the present of news photographs by acting as a carrier for symbolism and connotative force". (Zelizer 2004:125).

Chibas prisvinnende bilde av bueskytterne på gressletten i artikkelen *Episk episode* er et godt eksempel på dette. Her fremhever jeg at det er en diskrepans mellom fotografens kunnskap og publikums, hvilket medfører ulike tolkninger av bildet. Jeg antar at de fleste vestlige og visuelt erfarne lesere av dette bildet vil oppfatte en ikonisk referanse til tidligere tiders slagmark-malerier inn i dette bildet. Gjenkjennelsen gir leseren et sjokk, og de historiske konnotasjonene medfører sannsynligvis en reaksjon i retning av "disse bildene må komme fra en annen tid" (ibid.:126). Leserens oppfatning av bildet kan guides videre i en slik retning av ordene de stilles sammen med.

### ***Bildeteksten***

Framingteoretikerne kaller dem "strips", de små bitene av virkeligheten som synes gjennom rammene journalister benytter (Tuchman 1978). Ved hjelp av rammene plasseres altså fragmentene innen kontekster som gjør dem forståelige, og ettersom byråenes fotojournalister vanligvis jobber alene, uavhengig av skrivende journalister, er bildeteksten deres eneste mulighet til å påvirke hvordan seeren skal oppfatte en situasjon - det er med andre ord her fotografens makt over bildets *budskap* ligger. Enhver byråfotograf er pålagt å levere

bildetekster, helst i følge en fastlagt mal. I følge ”AP-formelen” for bildetekster skal første linje fortelle hva som foregår, hvor bildet er tatt, hvem eventuelle personer i bildet er (dersom ansiktene deres er synlige) og når det ble tatt. Linje to skal inneholde bakgrunnsinformasjon som forklarer hvorfor bildet er viktig (Kobré 2008:151). Ved å denotere bildets innhold gir det i første omgang nødvendig informasjon til eventuelle redaksjoner som kan benytte bildet, ordene i teksten blir nøkkelord for et bildesøk. I neste ledd, altså når bilde og bildetekst presenteres for et publikum, veileder teksten leserens blikk.

Bildeteksten er ofte noe av det første en avisleser oppfatter, og denne korte tekstens innhold kan være avgjørende for hvorvidt leseren velger å fordype seg i artikkelen eller ei. Ut fra dette burde det å komponere en god og selgende bildetekst være en høyt prioritert oppgave i enhver avisredaksjon. Slik er det ofte ikke. Kenneth Kobré går så langt som til å kalle bildeteksten *mediebransjens stebarn*: den er den mest leste men minst gjennomarbeidete teksten i de aller fleste publikasjoner, og er ofte påfallende irrelevant (Kobré 2008). Når det gjelder byråbilder virker det som om fotografenes bildetekster sjelden benyttes – i hvert fall ikke i sin helhet. Her er vi inne på en sentral konfliktlinje innad i det journalistiske felt, nemlig forholdet mellom den skrivende journalist og fotografen med hensyn til hvilken makt de har til å bestemme hvilke saker som skal dekkes og videre ”styre” publikums tolkning av en situasjon.

### ***Shooters and scribblers***

At bildene i en avis ofte er det som ”leses” først, som tiltrekker seg oppmerksomhet (Evensen og Simonsen 2010) og som fester seg best i leserens minne (Eide og Ottosen 2009), står i skarp kontrast til den posisjon fotografer og skrivende journalister har i forhold til hverandre innad i det journalistiske felt. De skrivende journalistene holder stand i feltets sentrum, mens fotojournalistene har sin egen gruppe på sidelinjen (Pedelty 1995:153). I mange redaksjoner har skrivende journalister tradisjonelt sett hatt ”rang over” fotografene (Kobré 2008) og i følge fotografene jeg har snakket med er det ikke uvanlig at skrivende journalister forholder seg til fotografene som ”mindreverdige”. Teksten har første prioritet, og i en redaksjon blir storyen ofte til uten at fotoavdelingen er konsultert. Fotografiet kan gjerne få status som ”illustrasjon” snarere enn en meningsbærende del av det journalistiske uttrykket (Kobré 2008, Evans 1997). I tilfeller der fotografen er den som befinner seg på stedet, mens journalisten befinner seg på et annet kontinent kan den skrivende journalistens relative makt over budskapet bli enda mer problematisk, og synes for meg å kunne føre til en ytterligere forenkling.

Samtidig hevder Stephen i et intervju at fotografenes bildetekster i mange tilfeller er 'ærligere' enn de skrivende journalistenes tekster, der budskapet ofte er pakket bedre inn. "We get sued less, that's why," er hans noe spøkefulle begrunnelse. Men det sier kanskje noe om hvor lite alvorlig en bildeteksts innhold tas. Dette kan også ha en sammenheng med at fotografens anonymitet gjør det vanskelig å forholde seg til avsenderen for bildetekstens budskap.

Det er nærliggende å tro at skribentenes posisjon i forhold til fotografene er i ferd med å endre seg ettersom mediebildet blir stadig mer visuelt orientert. Samtidig blir de økonomiske rammene trangere, og det stilles større krav til at skrivende journalister tar bilder og at fotografene skriver mer enn enkle bildetekster. Anna Koblanck er blant de skrivende journalistene jeg har snakket med som allerede jobber på denne måten, og ofte tar sine egne bilder. Hun mener det gir henne bidrar til økt forståelse for fotografens arbeid. Fotografene fremhever også fordelene ved å jobbe med en skribent som forstår hvordan en fotograf tenker, og som ikke minst er interessert i å høre deres versjon av historien.

Nå skal det selvsagt sies at ikke alle fotojournalister skriver like godt, men en større bevissthet rundt hva billedteksten kan inneholde vil i det minste øke mulighetene for en god og presis omskriving på desken. Roberto er blant dem som er fremhever verdien av å utdype bildets innhold i bildeteksten snarere enn å nøkternt beskrive innholdet og faktainformasjon om bildets relevans. Han fremhever at "The wirephotographer has to be a *photojournalist*. The caption could easily contain quotes. We talk to people".

### ***En viss mulighet til å bestemme selv?***

Paradoksalt nok virker det som den vestlige presses generelt lave interesse for Øst-Afrika i fredstid medføre viss grad av frihet for journalistene som faktisk jobber i det jeg velger å kalle 'medieskyggen'. Det er når en større krise rammer og lyskasterne skrus på, at systemets krav og den homogenitet som følger av denne slår kraftigst inn. Mangelen på kontroll ovenfra i rolige tider kan sies å gi aktørene innen denne delen av det journalistiske feltet en viss grad av "personlig autonomi" (Hannerz 2000). Dette kan føre til et "egoistisk" fokus på områder av spesiell interesse for menneskene i feltet (Bourdieu 2005:45). Den mer aktørbestemte delen av habitus slår altså inn. Dette ser ut til å stemme med hensyn til Jons kullsak fra mahognyskogen i *Om kull*, som var en sak han selv hadde ideen til.

Men selv om korrespondenter i slike tilfeller kan føle at saken er "deres", er spørsmålet om ikke fotografene likevel følger feltets heuristikker når de vurderer om en sak de ønsker å dekke faktisk er nyhetsverdig eller ikke (Hannerz 2000). "To become news, an occurrence or

issue must come within a reporters or news organizations purview," hevder Tuchman (1978:138). Fotojournalistens profesjonalitet forsvinner ikke med litt frihet. Kullreportasjen, som tok for seg kullforbruk og nedhogging av mahognytrær som en konsekvens av underutvikling, passer inn i to velkjente medierammer: miljørammen og bistandsrammen.

### ***Bistandsknaggen***

Da jeg tidligere fremsatte vestens manglende økonomiske og politiske interesser i Afrika som en mulig årsak begrenset medieinteresse for kontinentet, nevnte jeg bistandsbransjen som et viktig unntak. Bistandsfeltet må sies å ha en sterk økonomisk og politisk påvirkning på det journalistiske felt i denne delen av verden.

Vestlig økonomisk bistand til utviklingsland synes å være en av få knagger som kan benyttes for at saker fra Afrika i fredstid skal få spillerom i mediene, noe journalistene i området bevisst spiller på. Og hva slags bilder er forenelige med bistandsvinklingen? I boken *Nyheter fra sør til nord* (Sognstad og Mellum 1985:88) hevder Anders Tunvold at "de vestlige nyhetsbyråene og det internasjonale telekommunikasjonsnettverket er en arv fra kolonitiden som brukes til å fremme vestlige interesser. Innholdet i nyhetene som formidles via de vestlige byråene har et sterkt vestlig etnosentrisk preg". Følgelig er bilder av "vestlige velgjørere iført blå hjelmer" et tilbakevendende tema (Carruthers 2004), og bilder som det av den gråtende piken med de store øynene i artikkelen *Cry Africa*, blir tatt for å vekke følelser og empati, og dermed giverlyst.

### ***Journalistbistand eller bistandsjournalistikk?***

Men det er et gjensidig avhengighetsforhold: organisasjonene trenger oppmerksomhet, og journalistene er avhengige av deres ekspertise og logistiske infrastruktur. Ikke minst fotografene, som er avhengige av å gå ut i felt, er det å reise med organisasjonene både sikrere og ikke minst kostnadsbesparende. Begrensede reisebudsjetter gjør organisasjonenes presseturer attraktive. FN og Non-governmental organizations (NGOer) følgelig toneangivende aktører i forhold til nyhetsdiskursen, noe fotografene jeg har snakket med synes svært bevisst.

"When you travel with NGOs you get all the freedom that they give you," sier Walter.

Organisasjonene gjør hva de kan for å bli stilt i best mulig lys, hvilket budskap som skal fremstyes av stadig mer profesjonaliserte informasjonsavdelinger. Fotojournalistene hevder de vanligvis krever å få ta bildene de selv ønsker, men innrømmer samtidig at det er problematisk å "bite the hand that feeds you". Roberto innrømmer at det tas visse hensyn.

"You compromise on some things," sier han "Like if something not so flattering happens

when on tour with WFP, you take pictures of it, but before filing you ask yourself whether that's actually representative for what you saw". Journalister som kritiserer bistandsorganisasjonene for kraftig risikerer å bli "svartelistet", forklarer Roberto, hvilket betyr at den fornærmede organisasjon heller kontakter de andre byråene når de har interessant informasjon å tilby.

Forholdet mellom informasjonsmedarbeidere og journalister er, i denne delen av verden som i de fleste andre, preget av kollegialitet, ikke minst fordi NGOene rekrutterer til slike stillinger fra journalistfeltet (Tveiten 2009). Det som gjør forholdet mellom journalister og NGO-ansatte ytterligere komplekst er den delen av livet som foregår utenfor jobbsfæren.

Journalister og bistandsarbeidere lever ofte like omflakkende liv, og har gjerne en felles interesse for området de arbeider i. Både Walter, Chiba og flere av de skrivende journalistene jeg har snakket med har partnere som jobber for NGOer, og de er helt på det rene med at kunnskapen det medfører påvirker deres holdninger og arbeid.

## **Subjektivitet og emosjonelt engasjement**

### ***Trygg vei til forsiden - for hvem?***

I en artikkel ved navn *Verdensbilder* benytter Bernt Eide og Rune Ottosen (2009) følgende formulering om tendensen fotografer har til å reproducere stereotypier: "Hvorfor eksperimentere med det uvante og overraskende (for eksempel en suksesshistorie om en afrikansk forretningskvinne) når det finnes en trygg vei til forsiden gjennom et magert barn som ser på deg med store øyne?" Betyr det at fotografene tar bilder av sultende barn utelukkende for å få et bilde på forsiden av avisen, med den ære og eventuelle økonomiske gevinst det måtte medføre? Og betyr det at bildeprodusentene utelukkende leverer "lidelsesbilder" fra Afrika? Vi skal nå gå videre til å undersøke de mer personlige begrunnelsene som motiverer fotografenes arbeid, altså det som kan betegnes som 'illutio'. Medmenneskelighet, spenningssøken og empati er tre ord som vil stå sentralt i den videre drøftingen.

### ***Positive vinklinger***

Som Jon hevder i sitatet jeg åpner dette kapittelet med, produseres det positive saker fra Afrika stadig vekk, uten at disse nødvendigvis når lenger enn til desken. Jean Marc Moton, skrivende journalist for AFP, beskriver det samme. Han kaller det å lage saker "for the record". Byråene har originale vinklinger å vise til, men disse sakene får sjelden "play" i massemediene. "The major contradiction within the operation of the journalistic field lies in



the fact that the journalistic practices that best conform to journalists' ethical codes are very often simply not profitable," skriver Patrick Champagne (2005:51). Tveiten (2009) påpeker i tillegg at media selv kan kritisere de rådende medierammene, hvilket fotografene jeg snakket med gjennomgående gjør, men dette synes å ha lite å si for hvilke bilder som trykkes.

### ***Nedenforjournalistikken***

Det kan se ut som byråenes nyhetsrammer fortsatt bærer preg av koloniherrernes fokus på "stammekrig" og vestlige velgjørere (Hawk 1992:7), og det er 'elendighetsrammen' som preger dekningen av Øst-Afrika. Det Tveiten (2009) kaller 'nedenforjournalistikken', kan kort oppsummeres i metaforen "oss her oppe og de der nede", og metaforer strukturerer vårt verdenssyn i stor grad, mener Lakoff og Johnson (1980). Det er dette grunnleggende verdenssynet Tunvold retter hovedskytset mot når han kritiserer pressens usammenhengende, forvridt og overveiende negativt bilde av den tredje verden.

Som jeg er inne på i artikkelen *Episk episode*, om Chibas bilde av bueskyttere på "slagmarken", ble dette bildet satt inn i en form for "stammekriggramme".

"De" skiller seg fra "oss" og vi behandler dem annerledes i pressen enn vi behandler "våre egne". Ikke minst gjelder dette fotografering av døde mennesker. Vi ser sjelden fotografier av vestlige menneskers døde kropp (Taylor 1998, Sontag 2003), men fotojournalister synes å utøve en lavere selvsensur når de dekker "andre". Pedelty (1995) oppsummerer holdingen blant journalister som dekker andre menneskers kriger med stikkordene "No body, no story". Massing (1989 i følge Pedelty 1995:3) mener døde kropp har en sentral funksjon innen 'nedenforjournalistikken': "Dead bodies have served the metaphorical purpose of sustaining the first world view of third world society as conflicted tortured, and perhaps, barbaric," hevder

Selv om fotografenes kunnskap om medierammer og "hva desken vil ha" - og følgelig hva slags bilder som kan tenkes å publiseres - riktignok spiller en viktig rolle, er ikke fotografering av vold og lidelse utelukkende motivert ut fra et ønske om å vinne konkurransen med de andre fotografene og få bildene sine på trykk. Det synes i tillegg som om det må et visst engasjement til for å risikere livet for et bilde. Å møte lidende mennesker i så stor utstrekning som journalistene i denne delen av verden gjør stiller dem i en spesiell posisjon i forhold til begreper som "nøytralitet" og "idealisme".

### ***Å bevitne andre menneskers lidelse: "The important thing is not to blink"***<sup>9</sup>

"The gentlest of predators" kaller Susan Sontag (1977) dem.

Økonomisk sett lever de på andre menneskers lidelse, men som flere av dem understreker; hvis målet var å tjene penger finnes det langt mindre krevende og risikable måter å gjøre det på. Begrunnelsen de gir for å fortsette å gjøre det - tross sterke samvittighetskvaler - er gjengs for de fleste av dem: verden bør få vite dette, og noen må ta bildene. Hvis vi ikke gjør det, hvem skal?

### ***Journalism of attachment - følelsesdrevet journalistikk***

Da fotografen bak bildet av den gråtende piken som illustrerer artikkelen *Cry Africa*, forklarte hvorfor han valgte å fortsette å skremme piken med kameralyd selv etter at tårene begynte å trille, begrunnet han det med at han visste at han ville få "det bildet som åpner lommebøker". Han synes med andre ord å ha en personlig motivasjon om å mane til handling – en holdning som gjerne kalles "do something"-journalistikk, som hevdes å ha blitt stadig vanligere de senere år (Seib 1998, i Carruthers 2004). Men et slikt standpunkt er ikke uproblematisk med tanke på det "nøytralitetskrav" som gjerne stilles til journalistiske fremstillinger. "Knowledge reveals the truth, while ideology skews truth to move people to action," mener Tuchman (1978:177). Stephen hevder i et intervju at "journalism and idealism don't go together". Mens noen utenrikskorrespondenter gjerne har et bevisst mål om å påvirke og "opplyse" de der hjemme, ser andre på jobben de gjør som "bare en jobb" (Hannerz 2000:34). Tia Goldberg, DPAs korrespondent i Nairobi har sine egne betegnelser for de to typene: "Missionaries og mercenaries". Selv plasserte hun seg i mercenary-boksen uten å nøle. Men selv om Tia ikke reiste til Afrika med noe mål om å "endre verden", synes ønsket om å bidra til forbedring å ligge som en motivasjon hos mange av journalistene jeg har snakket med.

"Journalism of attachment" kaller Martin Bell det som oppstår når en journalist i møte med menneskelige ugjerninger ikke klarer å holde sin personlige medfølelse utenfor, og velger å ta stilling (Bell 2008). Tidligere tiders "bystander-journalistikk" som stilte krav til distanse og "detachment" er ikke lenger kotyme i følge Bell (1998:15).

Igjen finner vi en diskrepans mellom fotografenes manglende tro på fotografiets makt til å skape endring og deres egne motiver for å dekke sakene de gjør. I *De som ikke bryr seg nok*, fremsetter José sin frustrasjon over "de der hjemme"s manglende engasjement, og samtidig som valget om å rette søkelyset mot disse menneskenes lidelse var motivert av et ønske om å

---

<sup>9</sup> (Sontag 1977:41)

bidra til endring, virker han overbevist om at bildene hans ikke vil gjøre noen forskjell. Kanskje er det nettopp denne følelsen av avmakt som får journalister som dekker lidelse til å se på det som en ren jobb etter hvert (Feinstein 2006). "When one feels that there is nothing "we" can do – but who is that "we"? – and nothing "they" can do either – and who are they? – then one starts to get bored, cynical and apathetic." (Sontag 2003:101)

Sontag (1977) fremsatte i *On Photography* tesen om at stadig eksponering for tragiske bilder medfører det hun kaller "compassion fatigue" hos seeren. Hun modererer denne påstanden i senere tekster, men spørsmålet om hvorvidt negative fremstillinger faktisk mobiliserer til handling eller ikke. Fotografens uttalelser antyder en viss selvmotsigelse; på den ene siden tror han ikke bildene hans gjør noen forskjell, på den andre siden oppgir han ønsket om å mane til intervensjon som en motiverende faktor.

### ***Bistandsbidrag***

Mye tyder på at det er enklere for fotojournalister å kombinere journalistrollen og idealistrollen enn det er for den skrivende journalist. Den norske fotografen Espen Rasmussen forteller åpent om at han leverer bilder til ulike bistandsorganisasjoner ved siden av sin faste jobb som fotosjef i VG (Evensen og Simonsen 2010). Dette er vanlig praksis for fotografer som arbeider i fattige områder, men Anna Koblanck, den svenske reporteren som så vidt er med i artikkelen "*Jeg er ingens Paraply*", sier at for henne ville det føles etisk problematisk å blande kortene. Hun er nøye med å bevare sin uavhengighet og velger heller å skrive *om* bistandsprosjekter, snarere enn å skrive *for* dem. Men det er vanskelig å si hvor grensen går for hva som er riktig, og når man skal handle som journalist eller menneske. Når jeg i artikkelen *Et barn i en stall* selv gir penger til kvinnene jeg har intervjuet, kan det ses som etisk problematisk. Selv om pengegivningen foregikk i etterkant av intervjuet og det ikke føltes som "betaling for informasjon", men heller som et personlig bidrag, befinner jeg meg i den situasjonen i en journalistetisk gråson. Men forholdet mellom en persons moral og en yrkesgruppes etiske retningslinjer er ekstra vanskelig i denne delen av verden. Flere journalister jeg møtte fortalte om alle barna de betalte skolepenger for og episoder der de hadde tipset bistandsorganisasjoner om enkeltmennesker som trengte hjelp. Å "gi noe tilbake" må kanskje til for at de skal holde ut å være vitne til så mye lidelse.

### ***Damned if you do and damned if you don't***

"We must cover all events that people need to know, including news of pain and suffering, står det i lederen til et ferskt nummer av *News Photographer* (2010:6). Det er lett å "forsvare" fotojournalistens dragning mot konflikt med ord som medmenneskelighet og idealisme, men spenning også er et trekkplaster (Feinstein 2006). Tidligere krigskorrespondent for BBC, Jeremy Bowen oppsummerer på ærlig vis: "War reporting gave me some of my best moments, helped me build a career, made me a better journalist and most of all felt worthwhile" (Bowen 2006:3). Men han valgte å gi seg etter 12 år i felten.

Man blir ikke krigsjournalist uten å være tiltrukket av vold og terror, hevder Mark Pedelty, og gir et ganske urovekkende bilde av fotojournalisten som dekker krig (Pedelty 1995:153). På bakgrunn av sine observasjoner fra El Salvador tegner han blant annet et ekstremt karikert bilde av en fotograf som liker å bli sett på som en "crazy motherfucker" (Pedelty 1995:155), hvilket underbygger den klassiske myten om fotojournalisten som en følelseskald adrenalinjunkie.

I mitt feltarbeid møtte jeg ingen som fortjener en så ekstrem beskrivelse, men det kan ha en sammenheng med at mitt utvalg består av dem som er basert her, eller jobber fast andre steder i Afrika. De som ofte kalles fallskjermjournalister, som flyr inn for å dekke når katastrofen rammer, og flyr ut med det samme interessen har lagt seg, de som "jager krig", er ikke representert i særlig grad. Den eneste som kan sies å tilhøre denne klassen av fotojournalister er mannen som i artikkelen *The graveyard shift* uttrykker tvil rundt afrikanske mødres sorg. På bakgrunn av slike utsagn er det fristende å si seg enig i Pedeltys beskrivelse: "Respect for the dead is not a cultural universal, at least not during war, and not for journalists" (Pedelty 1995). Men, jeg prøver samtidig å få frem at meningene rundt dette innad i feltet er delte, og at de fleste vil fremheve at det å ta bilder i denne typen situasjoner er noe av det vanskeligste de gjør, og det som kanskje, når man utsetter seg for det igjen og igjen er det som får fotografer til å distansere deg fra menneskene foran kameraet (Taylor 1998).

Den tidligere krigsfotografen Douglas Duncan har lite til overs for dagens fotojournalister, som løper til åstedene for all verdens tragedier (Howe 2002). Men fotografer trekkes mot frontlinjene av flere grunner. "Sometimes young photographers see it as a way to jump-start their careers", skriver Peter Howe (2002) i boka *Shooting under Fire*. At Walter, etter to år i Spania uten særlig mange oppdrag, benyttet Kenyakrisen for å sette fart på karrieren sin igjen

underbygger denne hypotesen. Han lever likevel ikke helt opp til myten om den uberørte krigsfotografen, hvilket vi snart skal se nærmere på.

”Jeg prøver å viske ut fortiden”, skal den verdensberømte konfliktfotografen Don McCullin ha uttalt (Morris 2002:9). Et interessant utsagn for en mann som har som jobb å dokumentere verden slik den var akkurat da – et øyeblikk som i sekundet etter utløserknappen er trykket ned blir til historie. McCullins' selvpålagte glemsel er nok en mestringsmetode han og mange med ham benytter for å kunne håndtere sin egen reaksjon til hendelsene han har bevitnet, og gå videre til neste story. Selv Susan Sontag (2003:126), som stiller seg høyst kritisk til fotojournalisters praksis, avslutter boken *Regarding the pain of others* med å understreke at hvordan det er å være øyenvitne til en krig er noe bare de som selv har erfart det forstår hva er.

### ***Engasjement gir bedre bilder?***

At noen av de beste bildene ser ut til bli til når fotografen har en personlig, følelsesmessig nærhet til menneskene han avbilder og historien han forteller forsøker jeg å få frem i flere av tekstene. Flere av artiklene i serien dreier seg om bilder og saksforhold som journalistene selv har ønsket å dekke. José var personlig interessert i tilstandene innen psykiatrien i et konfliktherjet område, Walter skal bruke pengene og mulighetene fotoprisene gir ham på å fortelle om vold mot kvinner, og kullhistorien Jon lager i Kampala valgte han med utgangspunkt i sitt eget miljøengasjement. Bilderedaktør Wedding mener et lidenskapelig engasjement er nøkkelen til suksess. "The most successful photographers are passionate photographers with a story to tell and a message behind their pictures" (Horton 1999:34). sier han.

### ***Avgjørende øyeblikk***

For fotografen Henri Cartier-Bresson er fotografiet kombinasjonen av en lynrask anerkjennelse av viktigheten av en situasjon og en simultan evne til å fange denne på en presis og rettmessig måte (Evans 1997:105). Han tillegges gjerne å ha oppfunnet begrepet 'decisive moment' som kan defineres som "A candid photograph taken at the precise moment which defines or illustrates the entire story or action" (photonotes.org<sup>10</sup>). De som forfekter dette synet fremhever viktigheten av fotografens evne til å "see *into* his environment, to anticipate, to intuit oncoming revelation or significance in his surroundings" (Scott 1999:17), og videre presse ned utløseren i eksakt rett øyeblikk. Det synes implisitt i dette begrepet at dette øyeblikket er noe fotografen er bevisst, men kanskje er vi her inne på en mer individuelt

---

<sup>10</sup> <http://photonotes.org/cgi-bin/view.pl?letter=d> - hentet 01.04.2010

kultivert side ved fotografens habitus, et kroppsliggjort, underliggende persepsjonsmønster som gjør at den profesjonelle fotografen *vet* hva som konstituerer et godt bilde, uten nødvendigvis å være kriteriene bevisst.

### ***Empati***

Walter Astradas bilde av den vesle gutten i Kibera i *Two of a fatherless tribe* må sies å være et eksempel på et bilde der elementene spiller perfekt sammen. Walter påstår ikke at han tenkte veldig mye da bildet ble tatt, men for å klare å oppdage slike gyldne øyeblikk, fremheves gjerne viktigheten av et emosjonelt nærvær (Scott 1999:19). Det er ikke kameraet som tar bildet, hevder den kjente fotografen Lartigue, men øynene, hjertet og magen (Lartigue ifølge Scott 1999:19). Den empati og gjenkjennelse fotografen Walter føler i det lille Monday begynner å hyle synes å ha gitt dette bildet en nerve det kanskje ville manglet hvis et annet menneske hadde skullet fange det øyeblikket. Nan Goldin hevder at et godt fotografi ikke er et resultat av et "decisive moment", men snarere "et øyeblikk der vi eksponerer vår sjel" (Tolpinrud 2010).

Stephen er usikker på om hans prisvinnende bilde fra Mathare egentlig eksponerer hans sjel. Selv om han innrømmer at han var redd og sjokkert den dagen, men er usikker på om han ser den frykten mange andre leser inn i bildet, og det bare . Han vet at menneskene som her blir slått av politiet har gjort seg skyldig i plyndring av et forlatt hus, de er ikke "uskyldige ofre" i så måte, og Stephen er snarere sjokkert over kenyanernes plutselige kynisme og hat, enn han er empatisk. Likevel vil jeg argumentere for at denne typen sjokk skyldes en viss tilhørighet til det samfunnet han er en del av, og at bildets styrke er et resultat av emosjonelt engasjement.

### ***Punctum og studium***

Nærheten fotografene har hatt til situasjonen synes å formidles videre til leseren. Bildene har det *noe* er som gjør at enkelte bilder setter seg bedre fast i hukommelsen enn andre. Her er det aktuelt å trekke inn Barthes' ([1980] 2001) begreper punctum og studium Barthes hevder at nyhetsfotografiet sjelden har noe punctum, kun studium. Studium innebærer at vi umiddelbart forstår fotografens intensjon og kan sette bildet inn i en kjent tolkningsramme, men at bildet ikke får oss til å stanse opp. Denne kombinasjonen av 'studium' og 'punctum' - altså at et bilde er både "culturally informative and personally lacerating", som Clive Scott (1999) uttrykker det - er noe vi vanligvis bare ser i dokumentarfotografiet. Her finner vi det, etter min mening, i nyhetsfotografier. Kanskje er det uskarpheten i Stephens bilde, kanskje leken den lille gutten

holder i hånden, eller den våte stripen som går nedetter shortsbeinet. Det er vanskelig å sette fingeren på, og denne manglende evnen til å benevne, mener Barthes ([1980] 2001), er et godt symbol på uro. Kanskje er det denne egenskapen Nan Goldin sikter til når hun sier at hun ser en ”emosjonell” vending i moderne fotojournalistikk.

### **Konservere eller transformere**

Bourdieu (2004) peker på det journalistiske felts sentrale rolle i å forme "the legitimate version of the social world", og som en kritiker av måten dette gjøres på fremhever han viktigheten av endringer i konvensjonene. Men hva skal til for at konvensjoner og følgelig måten journalistene arbeider på transformeres?

Et individs makt til å skape endring påvirkes av individets kunnskapsnivå og innsikt i forholdet mellom egen intensjon og oppnådd resultat, hevder Hernes i sin maktdefinisjon (Tveiten 2009). "Å endre kurs forutsetter kunnskap om den kursen en allerede er på, så vel som kunnskap om mulige alternative veier til målet" (ibid.). Jeg skal nå se kort på noen aktuelle årsaker til at konvensjonene i høy grad preserves (Benson og Neveu 2005:9), og peke på forhold som muliggjør eventuell innovasjon, og hvor vi kan se tendenser til at endring er i ferd med å skje.

### ***Konserverende konkurranser***

Konfliktdekning krever at man tar en fysisk risiko, men Stephen Mayes, fotoredaktør for bildebyrået VII og mangeårig juryleder for World Press Photo-konkurransen, etterlyser en større villighet hos fotografene til å ta *innovative* sjanser. At dette tas opp i konteksten av en fotokonkurranse er interessant. Flere peker på at nettopp fotokonkurranser, fotobøker og fagseminarer bidrar til en stilstandardisering og resirkulering av ideer (Horton 1990, Broomberg og Chanarin 2008).

Bildene som vinner World Press Photo blir sett av over 2 millioner mennesker gjennom en turnerende utstilling, og boken med vinnerbilder trykkes i 45.000 eksemplarer (Broomberg og Chanarin 2008). Fotografene Oliver Chanarin og Adam Broomberg, som satt i juryen til World Press Photo i 2007, har også gått kraftig ut mot kriteriene som legges til grunn og kritisert dem for å bidra til å opprettholde et alt for tradisjonelt syn på hva pressefotografiet kan være (Broomberg og Chanarin 2008).

Som vi var inne på i forbindelse med konvensjonene for krigsbilder, synes det å ligge spesielt konservative føringer innen denne sjangeren, og det er ofte denne typen bilder som vinner konkurranser (Zelizer).

### ***Tekst med punctum***

Broomberg og Chanarin er bildetekstforkjempere og blant dem som protesterer mot at konkurranser som WPP foretar bildevalg på bakgrunn av visuelt innhold alene, og er i den aller første artikkelen, *Stammer, stemmer og stemmeløse*, inne på at finnes det tilfeller da bildets sensasjonelle poeng ligger utenfor bilderammen, for eksempel i bildeteksten. Dette kan sies å bryte med en tradisjonell oppfatning om at gode bilder skal fortelle en historie uten ord, en holdning mange fotografer ser ut til å forfekte, og en eventuell anerkjennelse av bilder som ikke er skapt i et "decisive moment" kan ses som en form for endring. Tanken om at ord ødelegger bilder er en utgått oppfatning som stammer fra den tiden da fotografi var kunst og intet annet, sier Evans (1997:255), men fotografenes egne idealer synes altså ikke nødvendigvis å ha endret seg. Bilder må suppleres med ord for å fortelle og i de fleste tilfeller er bilder og tekst er en langt "sterkere cocktail" når de serveres i kombinasjon, mener Kobre (2008). Bilderedaktøren John G. Morris (2002) mener også at leserens nysgjerrighet ikke nødvendigvis tilfredsstilles av "et godt bilde alene", snarere kan et godt bilde nettopp identifiseres ved at det stiller spørsmål, som kan besvares i en bildetekst.

Artikkelen *Taus*, altså portrettet av Jacinta Kerabu, er et forsøk på å illustrere dette. Her stemmer ikke bildetekstens funksjon helt med hvordan jeg oppfatter Barthes' ([1980] 2001) begrep 'forankring'. Teksten veileder ikke leseren til en bestemt detalj som kan sees i bildet - snarere ligger den avgjørende detaljen utenfor fotografiet. Kanskje kan man også her trekke inn det Barthes kaller bildets 'punctum', altså det som får et bilde til å bli spesielt - den egenskapen ved bildet som treffer, avbryter, gjennomborer og som appellerer til noe personlig i seeren som får vedkommende til å føle seg nærmere det hun ser (ibid.). I Jacinta Kerabus tilfelle er det som får meg til å stanse opp informasjonen om at det i denne værbitte kvinnen kan ligge en løsning på en av vår tids største medisinske gåter. Dette er med andre ord ikke en vanlig dame, og det er først når vi får kjennskap til hennes fortid og hennes mulige fremtid at bildet gir mening. Og øyeblikk uten kontekst, uten et handlingsforløp foran og etter seg, *gir* aldri mening, sier John Berger.

### ***Å tøye grenser innen rimelighetens grenser***

Fotosjefene og de yngre fotojournalistene som arbeider for dem ligger gjerne i konflikt med hverandre med hensyn til hva som "holder seg innenfor" byråenes institusjonelle grenser. Stringere med dokumentarambisjoner, som Walter og José representerer, vil i blant forsøke å så smått tøye grensene og eksperimentere med konvensjoner. Enkelte av bildene José leverte til AFP fra Mogadishu hadde han desaturert, altså gitt blassere farger. Roberto valgte å la det



passere, mens Radu mente at Reuters ikke ville godta et så personlig preg - ikke minst fordi det grenser mot bildemanipulasjon. Den klassiske søken etter "en objektiv sannhet" byråene kan sies å forfekte kan lett bli en hindring for kreativ utfoldelse (Pedelty 1995:8), og Wedding argumenter for at bransjen bør bevege seg bort fra objektivitetsidealet og anerkjenne fotojournalisten som en subjektiv men likevel presis og rettferdig formidler (Horton 1990:33). Slik jeg tolker fotografen Nan Goldin, som snakker i den aller første artikkelen i min serie, mener hun å spore en subjektiv dreining innen fotojournalistikken.

### ***Yngre og friere***

I tillegg ligger det både hindringer for og muligheter til å skape endring i de relative posisjonene aktørene har innen det fotojournalistiske felt (Bourdieu 2005).

De som startet sin fotojournalistkarriere famlende i mørket over en docisterne i Rhodesia er sannsynligvis den generasjonen som har vært vitne til de aller største endringene som noensinne har skjedd innen visuelle uttrykk og disses distribusjon. Bare i de ulike alderssegmentene mitt lille utvalg inneholder, mener jeg å se en stor forskjeller mellom de ulike "generasjonene" i måten de forholder seg til sitt virke. De eldste, Cleaver og Azim, er fast ansatt, har vært trofaste mot samme byrå i mange år, og har vunnet fotopriser for bilder de fikk tatt i kraft av å "være akkurat der da det smalt". Stephen og Roberto er begge i 40-årene og også de fast ansatt. Men selv om de forholder seg til byråenes konvensjoner og følgelig bidrar til å bevare status quo, synes de samtidig å ha et snev av villighet til å tenke nytt og av den subjektive tilnærmingen som særpreger den yngre generasjonen. Men fordi alt deres arbeid er for byrået, og disse (faktisk) følgelig eier rettighetene til alle bilder de produserer, har de ikke den samme fleksibiliteten som frilanserne har.

Walter og José er vant til å tenke fra sak til sak, og står fritt til å forfølge sine egne ideer samtidig som de selger "standard" nyhetsbilder til byråene for å finansiere egne prosjekter. På grunn av stillingskutt er det slik markedet fungerer i dag og unge fotojournalister har aldri forholdt seg til noe annet. Og selv om det innebærer hard konkurranse om oppdragene og trange kår for mange spirende fotografer, virker det sannsynlig at det er nettopp i denne gruppen, i frilansprosjektene de gjør på siden, at de innovative bildene skapes. Men deres stilling "nederst" i systemet gir dem lite makt til å påvirke byråenes konvensjoner direkte og deres nyskapninger vil neppe lande på byrådeskene med det aller første.

### ***Økonomiske hindringer***

Men å bevisst gå inn for å tenke nytt og sprengte publikums vante tolkningsrammer innebærer en stor individuell økonomisk risiko. "Increased competition for scarce jobs may make

journalists more cautious and conformist," hevder Benson og Neveu (2005:6). Å trå utenfor rammene medfører mest sannsynlig at byråene ikke ønsker bildene og dermed ingen betaling. Dette gjør det vanskelig å skape endring nedenfra. Den økonomiske påvirkningsmakten ytre krefter har på det journalistiske felt gjør sannsynligvis at heller ikke aktører med større autoritet innad i feltet har mulighet til å ta innovative sjanser, i frykt for å miste inntekter.

Til tross for feltets indre dynamikk og aktørenes tidvise forsøk på å skape endring, vil de fleste felt derfor vanligvis fortsette å reprodusere seg selv (ibid.).

Det siste punktet i Gudmund Hernes fremhever med hensyn til makt er teknologiaspektet (Tveiten 2009). Materielle forutsetninger er i stadig endring, og teknologisk utvikling medfører at terskelen for deltakelse i en aktivitet senkes. Innen det journalistiske felt medfører dette muligheter for at nye aktører kommer til, noe vi ser i det at de Øst-Afrikanske fotografene kommer på banen. Ettersom disse har en helt annen bakgrunn, og lavere grad av det som kalles "visual literacy" (Jhally 2002), hvilket vestlige fotojournalister har både i kraft av utdanning og oppvekst i en visuelt mettet markedskultur, har de en helt annen habitus. De står for en endring i feltets klassekomposisjon og har "nye øyne", hvilket kanskje må til for å bryte med en konserverende kultur (Benson og Neveu 2005:6). Likevel er det mer sannsynlig at endringer igangsettes av individer med sterkere økonomi og kulturell "kunnskap" (ibid.) enn de afrikanske fotojournalistene foreløpig har, men dette kan, som jeg insinuerer mot slutten av artikkelen *Læremesteren* tenkes å endre seg dersom øst-afrikanske fotojournalister klarer å bygge opp sin egen mediekultur og frigjør seg fra de "vestlige kravene" som stilles til dem i dag.

### ***Meningsbærende fotojournalistikk og nye muligheter på nett***

Men noen små tegn til endring er å spore i de noe mer mektige delene av systemet når det gjelder anerkjennelsen av fotojournalisten som subjektivt menende menneske. Våren 2010 ble Magnum-fotograf Alec Soth's (2010) multimedieproduksjon "Ash Wednesday, New Orleans" publisert på New York Time's opinion & editorial/ed-blog<sup>11</sup>. Verket er en høyst subjektiv fremstilling av fotografens Mardi Gras-opplevelser. Det som er slående er at det å publisere fotojournalistiske arbeider under op./ed.-seksjonen, så vidt fotomagasinet Foto8s erfarne journalist Leo Hsu (2010) vet, aldri har blitt gjort før<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/04/01/ash-wednesday-new-orleans/>

<sup>12</sup> <http://www.foto8.com/new/online/blog/1157-ash-wednesday-new-orleans-by-alec-soth-documentary-photography-on-the-op-ed-page>

Men Soths bidrag er mer enn et eksempel på innovasjon både fra fotografens og avisens side, det er også et format og et forum for publisering som synes å være fremtiden; multimedieproduskjonen og nettaviser. Fotojournalisten blir årlig erklært død, og kan hende er det riktig når det gjelder den klassiske utenrikskorrespondenten, men medienes behov for bilder og visuelle produksjoner øker i takt med internettets avansement. Radu påpeker at forespørselen etter bilder er større i dag enn noen gang tidligere, og at til tross for den trusselen mobilkameraer og amatørfotografer sies å være vil disse aldri utkonkurrere profesjonelle stillbilder. Kanskje gjelder dette spesielt i Øst-Afrika. Det finnes dessuten fremstående fotojournalister som begynner å eksperimentere med mobilkameraets muligheter og de uttrykksformer som ligger i ulike fotoapplikasjoner for avanserte mobiltelefoner. Når det gjelder "nyere" medieformer og ikke minst utviklingen av produkter som speilreflekskameraer med innebygget videofunksjon blir det stadig enklere å kombinere uttrykk. Spørsmålet er altså om "video" slett ikke har drept stillbildefotografen, men snarere gitt denne flere bein å stå på. Utviklingen av nye medieformat gir med andre ord utallige muligheter for innovasjon og endring, og med internettmediet som en ny og formelig ubegrenset arena for bildepublisering, er terskelen for å få publisert uten store kostnader langt større enn før. Problemstillingen rundt lønnsomhet er derimot fortsatt aktuell. Men selv kritikerne Broomberg og Chanarin har tro på at endring er mulig: "Since we do still demand illustrations to our news then there is a chance to make images that challenge our preconceptions, rather than regurgitate old clichés" (Broomberg og Chanarin 2008).

## Kapittel 5: Oppsummering og forslag til videre utforskning

### Oppsummerende konklusjon

Jeg har i artikkelserien som utgjør del 1 av denne oppgaven forsøkt å fremstille ulike sider ved et knippe fotojournalisters liv og virke slik det arter seg i Øst-Afrika. Del 2 av oppgaven er en "overbygningsdel" der bakgrunnen for, utformingen av og innholdet i artikkelserien diskuteres.

Serien ble til på bakgrunn av omfattende feltarbeid, og i tråd med både reporterens og antropologens fremgangsmåte var observasjon og intervjuer mine primærmeter. Min rolle som journalist som på sett og vis har forsket i eget felt, viste seg å medføre både fordeler med hensyn til innpass og åpenhet og utfordringer i forhold til min egen innforståthet med journalisters problemstillinger samt min evne til å forholde meg kritisk til menneskene jeg observerte. Resultatet ble altså en et journalistisk "verk" i 35 deler, bestående av relativt korte tekster, satt sammen med bilder, en utforming inspirert av fotoessayet. Enkelte kan sies å passe inn i reportasjesjangeren, mens andre har egenskaper som gjør at de ligger nærmere essaysjangeren, og atter andre har en mer eksperimentell struktur som er vanskelig å sjangerplassere. Totalt sett kan velger jeg å kalle det en "hybridsjanger".

Blant artiklene som er utformet i tråd med reportasjens, og kanskje særlig den nyjournalistiske reportasjens metodikk, finnes flere tilfeller av rekonstruerte scener. Å beskrive situasjoner og hendelser man ikke selv har bevitnet byr på flere utfordringer, hvilket jeg har forsøkt å vise gjennom å redegjøre for min fremgangsmåte.

Hovedtemaet for del 2 har vært forholdet mellom aktør og struktur med hensyn til den relative makt fotojournalisten kan sies å ha over sin egen produksjon. Sett som en del av et journalistisk felt er deres prioriteringer og vinklinger i høy grad styrt av ytre påvirkninger, særlig fra det kommersielle og økonomiske felt. Disse synes avgjørende for de nyhetskriterier og rammer som regjerer innen det journalistiske felt og måten Øst-Afrika dekkes på - en dekning som er svært konfliktorientert. I denne sammenheng spiller områdets historiske og kulturelle bånd til vesten en stor rolle for konvensjonene både for hvilke saker som vies oppmerksomhet og hvordan disse fremstilles.

Nyhetsbyråenes konkurransesituasjon og stramme økonomiske rammer medfører et tidspress som gjør at den enkelte journalist i visse tilfeller velger å bryte med de etiske retningslinjer

han helst vil følge og krav til forenkling påvirker hva slags bilder vi får se. Jeg har videre fremhevet forholdet mellom tekst og bilder som en sentral faktor med hensyn til fotografens mulige makt over budskapet, og pekt på det ujevne forholdet som tradisjonelt sett har preget den skrivende og bildende journalists relative posisjonering - et maktforhold som kanskje er i ferd med å endre seg ettersom mediebildet blir mer visuelt orientert.

Jeg har også pekt på at bistandsfeltet har en stor påvirkning, ikke minst av praktiske grunner, i denne delen av verden. Andre praktiske hindringer påvirker også arbeidet i Øst-Afrika i stor grad. Men til tross for at det inntrykket man får av dette området gjennom massemediene overveiende bærer preg av konflikt er ikke dette synonymt med at fotojournalistene unnlater å dekke de fredelige sidene og positive nyhetene herfra. De lages, men hvilke bilder mediene velger å vise avgjøres i liten grad på "grasrotnivå", men snarere på senere punkt i produksjonsrekken. Samtidig er det tydelig at systemets krav og feltes doxa ligger dypt nedfelt i måten fotojournalistene selv avgjør hva som er "nyhetsverdig", og utgjør en viktig del av deres habitus.

Videre har jeg sett på fotojournalistenes egen motivasjon for å arbeide her og dekke konflikt i den grad de gjør, hvilket kort kan oppsummeres som en kombinasjon av medlidenhet, spenningssøken og empati - en kombinasjon som medfører både stolthet og selvforakt for fotojournalistene selv. Men det personlige engasjementet synes hos de fleste av dem jeg har snakket med å overgå "adrenalinbehovet", og at en empatifølelse og nærhet til menneskene de avbilder synes å høyne bildekvaliteten.

Til slutt har jeg fremsatt noen muligheter og tendenser jeg ser med hensyn til endring av gjeldende konvensjoner og en "subjektiv vending" innen pressefotografi. Et generasjonsskifte både når det gjelder ansettelsesforhold og teknologi kan ses som muliggjørende med hensyn til eksperimentering, subjektivitet og innovasjon, om enn på siden av den delen av medielandskapet byråene befinner seg innen. Likevel kan nye digitale medieformat og publiseringsarenaer vise seg å bli endringsskapende på sikt, men foreløpig legger markedskrefter og begrensede inntjeningsmuligheter en demper både på enkeltpersoner og feltet som helhet når det gjelder hurtigheten av eventuell transformasjon.

### **Forslag til videre utforskning**

Utgangspunktet for dette prosjektet har vært å få et innblikk i et felt jeg i forkant bare ante konturene av. Underveis i arbeidet har jeg støtt på mange spennende problemstillinger jeg gjerne skulle ha gått dypere inn i. Det mest opplagte er kanskje en grundigere utforskning av visuelle uttrykksformer, som til tross for at vi lever i en kultur som blir stadig mer dominert

av visuelle uttrykk, inntil nylig har vært påfallende lavt prioritert innen medieforskning (Ottosen 2009, Evensen og Simonsen 2010, Sturken og Cartwright 2001). Men flere temaer har krysset min vei - jeg vil her skissere noen få av de jeg synes innbyr aller mest til videre utforskning.

### ***Hvem vant?***

Mens jeg har arbeidet med dette prosjektet lanserte Word Press Photo (WPP) en database over alle tidligere prisvinnere og vinnerbilder. En slik database har ikke eksistert før, og bør utnyttes. Til sammen gir dette materialet unik innsikt i hvordan pressefotografiet har utviklet seg over tid, og databasen muliggjør søk på ulike kriterier som kan gi interessant informasjon. Jeg har for eksempel ikke tatt for meg eventuelle sammenhenger mellom nasjonalitet og estetikk, hvordan estetiske krav ser ut til å forandre seg over tid, samt utforske kjønnsperspektivet, for eksempel hvorvidt man kan se umiddelbare forskjeller mellom bildene kvinner og menn har vunnet frem med.

### ***Afrikanske fotojournalister***

Et kjapt søk i WPP-databasen viser at det er få øst-afrikanske fotojournalister blant tidligere vinnere, men ettersom stadig flere fotojournalister i denne delen av verden får tilgang på utstyr og opplæring, vil antallet kanskje øke med tiden. Å forske på utviklingen innen afrikansk fotojournalistikk ville vært spennende. Ser vi en journaliststand som forholder seg nært til vestlige konvensjoner eller går de i en annen retning? Hvordan tenker fotojournalistene som arbeider for de vestlige byråene, og hva mener de om måten Afrika dekkes? Disse spørsmålene bør absolutt gjøres gjenstand for grundig forskning.

### ***Kenyakonflikten i norsk presse***

Den norske mediedekningen av kenyakrisen 2007-08 står for meg som et velegnet case for flere typer undersøkelser. Da jeg foretok min lille opptelling av bildebylines i 4 norske aviser (se vedlegg 1) var det blant annet slående hvor mange artikler som så ut til å benytte nettopp pressebildene som utgangspunkt for hele saken. Dette synes å stemme godt med Zelizers (2004) påstander om bildets sentrale stilling innen krigsdekning. I tillegg til å analysere innholdet i og omfang av saker som omhandlet Kenya i den relativt korte perioden konflikten varte, kunne det vært interessant å forsøke å finne ut hvordan norsk presse jobber for å dekke denne typen fjertliggende konflikter. Eller mer satt på spissen: vurderer norske aviser nyhetsverdien av en slik fjern konflikt på grunnlag av byråenes bildemateriale?

Jeg har gjennom denne oppgaven henvist til mennesker, deriblant Nan Goldin som hevder å spore en subjektiv dreining innen fotojournalistikken. Å tydeligere definere og operasjonalisere begrepet "subjektiv dreining" for så å studere fotojournalistiske uttrykks utvikling over tid kunne gitt interessant informasjon om hvilken retning denne uttrykksformen er på vei i, både tematisk og estetisk.

## Avslutning

Mange av temaene jeg har vært innom gjennom denne oppgaven tar for seg former for nærhet og nærvær og distanse. Det har handlet om hvor nær desken er, hvordan bistandsorganisasjonene gjør det mulig å komme nærmere begivenhetenes episentra, hvor fjern den afrikanske virkelighet er for den jevne nyhetskonsument er hjemme, hvor nært fotografene samarbeider med hverandre og de skrivende journalistene, og hvor nært eller distansert de forholder seg til de menneskene og den lidelse de skildrer. Jeg har gått langt i å fremsette fotografens evne til å identifisere seg med situasjonen og menneskene han avbilder som utslagsgivende for et godt bilde.

Å identifisere seg med en gruppe men ikke være et fullverdig medlem har på mange måter vært den posisjonen jeg selv har hatt i forhold til fotojournalistene jeg har møtt. Jeg har latt meg engasjere av deres tanker og meninger og jeg har latt meg fascinere av de tidvis umulige dilemmaene de står overfor. Å bli lidenskapelig opptatt av det man skriver om synes for meg å være et viktig premiss for å klare å skrive en lang "reportasje" over så lang tid.

Fotojournalister ser ut til å stå i en merkelig mellomposisjon mellom å være voyeur, spenningssøkende og sannhetsvitne, og jeg har stadig stilt dem spørsmålet om hvorfor de gjør det de gjør. Men hvorfor har så jeg gjort det *jeg har gjort*? Jeg har også åpenbart en voyeur og en spenningssøker i meg, ellers hadde jeg ikke valgt å reise til en konfliktfylt del av verden for grave i hverdagen til mennesker jeg i utgangspunktet hadde et svært blandet inntrykk av. Å kalle meg - eller dem - sannhetsvitner er kanskje mer tvilsomt. Artikkelserien jeg har produsert er sann for meg, men premisset for denne oppgaven er jo nettopp at en objektiv sannhet vanskelig lar seg formidle av mennesker.

You can't be objective, because you are a subjective person, you see things with your own eyes and ears, and through the prism of your own experience. But you can be fair.

- Martin Bell<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> <http://www.pressgazette.co.uk/story.asp?sectioncode=1&storycode=36243>

### ***Etterord - fotografen får siste ordet***

Når denne oppgaven går i trykken har en av de sentrale informantene mine, Stephen Morrison i EPA, nettopp flyttet fra Nairobi til Singapore. Han var blant dem som uttrykte seg aller mest lidenskapelig om Afrika, og som tillot meg å komme nær nok til å se de mange små sprekke i det tykke emosjonelle skjoldet han og hans kompanjonger ofte forsvarer seg med. I sitt avskjedsbrev til sine kenyanske venner skriver han:

*I'm going to miss the sugar coated Kenya tourists and children see. Really. But I am not going to miss the shittiest governments known to man and history. The crime and muck and slime that permeates in the underbelly of ugliness that is poverty and hopelessness. I'm not going to miss photographing the dead and the barely living, especially the children that have expired all too frequently in front of my lens. A little of my soul has gone with each until I felt a shell of my former self. No, I am not going to miss that. Especially considering the potential of most of Africa, with an emphasis on Kenya. It's absurd and obscene and sad. Africa sticks its claws into your belly and wrenches you about like a marionette barely leaving you in control of yourself or your emotions (surely its not just me, certainly I have seen it in others?) No, I'm not going to miss that either. I want to be normal again.*



## Litteraturliste

Allern, Sigurd (2001) *Nyhetsverdier*. Kristiansand: IJ-forlaget

Andén-Papadopoulos (2008) "The Abu Ghraib torture photographs: News frames, visual culture, and the power of images", *Journalism* 9, 5 Sage Publications

Tilgjengelig: <http://jou.sagepub.com/cgi/content/abstract/9/1/5> [2008, 30. oktober]

Barthes, Roland og Heath, Stephen (1977) *Image, Music, Text*, New York : Hill and Wang

Barthes, Roland ([1980] 2001) *Det lyse rommet*. Oslo: Pax Forlag

Bech-Karlsen, Jo (2000) *Reportasjen*. Oslo: Universitetsforlaget

Behr, Edward (1981) *Anyone here been raped and speaks english? : a foreign correspondent's life behind the lines*. London: Hamish Hamilton

Bell, Martin (1998) "The journalism of attachment" i Kieran, Matthew (red.): *Media Ethics*. London: Routledge

Benson, Rodney og Neveu, Erik (red.) (2005): *Bourdieu and the journalistic field*. Cambridge: Polity

Berger, John (1972) *Ways of seeing*, London : British Broadcasting Corporation

Berger, John (2002) "The ambiguity of the photograph" i Askew, Kelly og Wilk, Richard R. : *The Anthropology of Media*. Oxford: Blackwell

Bones, Lars Eivind (2010) "Øyeblikket" *Dagbladet*, 23. Januar

Bowen, Jeremy (2007) *War Stories*. London: Pocket Books

Boyd-Barrett, Oliver (2004) "Understanding - the second casualty" i Allan, Stuart og Zelizer, Barbie (red): *Reporting War - journalism in wartime*. Abingdon: Routledge

Boynton, Robert (2005) *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. New York: Vintage

Bird, Elizabeth (2005) "The journalist as ethnographer? How anthropology can enrich journalistic practice" i Rothembuler, Eric W. og Coman, Mihai (red.): *Media Anthropology*. Thousand Oaks: Sage

Broomberg, Adam og Chanarin, Oliver (2008) "Unconcerned but not indifferent" tilgjengelig: <http://www.choppedliver.info> [2010, 1. mai]

Carey, John (red) (1996) *The Faber book of reportage*. London: Faber and Faber

Carruthers, Susan L. (2004) "Tribalism and Tribulation" i Allan, Stuart og Zelizer, Barbie (red.): *Reporting War - journalism in wartime*. Abingdon: Routledge

Champagne, Patrick (2005) "The 'double dependency' - The journalistic field between Politics and Markets" i Benson, Rodney og Neveu, Erik (Red): *Bourdieu and the journalistic field*. Cambridge: Polity Press

Eide, Bernt og Ottosen, Rune (2009) "Verdensbilder" i Eide, Elisabeth og Simonsen, Anne Hege: *Dekke verden! Lærebok i utenriksjournalistikk*. Kristiansand: IJ-forlaget

Elisabeth Eide (red.) (1996) *"De der nede" : reportasje utenfor allfarvei : en antologi*, Fredrikstad : Institutt for journalistikk

Eide, Elisabeth (2002) *"Down there" and "up here" - "Europe's Others" in Norwegian feature stories*. Oslo: UniPub

Enwezor, Okwui and Zaya, Octavio (1996) "Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers," i *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*, [utstillingskatalog Solomon R. Guggenheim Museum] New York: Harry Abrams

Evans, Harold (1997) *Pictures on a page : photo-journalism, graphics and picture editing*, London: Pimlico

Evensen, Jon Petter og Simonsen, Anne Hege (2010) *Se! Lærebok i visuell journalistikk*. Kristiansand: IJ-forlaget

Feinstein, Anthony (2006) *Journalists under fire : the psychological hazards of covering war*, Baltimore : Johns Hopkins University Press

Garrison, Bruce (2009) *Professional Feature Writing*. New York: Routledge

Gellhorn, Martha (2001) *The Face of War*. New York: Atlantic Monthly Press

Gitlin, Todd (1980) *The whole world is watching : mass media in the making & unmaking of the New Left*, Berkeley: University of California Press

Goffman, Erving ([1959] 1992) *Vårt rollespill til daglig*. Oslo: Pax forlag

Hammersley, Martyn og Atkinson, Paul (2007) *Ethnography : principles in practice*, London: Routledge

Hannerz, Ulf (2000) *Foreign News. Exploring the World og Foreign Correspondents*. Chicago: University of Chicago Press

Hansén, Stig og Thor, Clas (1990) *Att skriva reportage*. Stockholm: Ordfront

Hawk, Beverly G. (red.) (1992) *Africa's media image*, Westport: Praeger

Horton, Brian (1990) *The Associated Press photojournalism stylebook*. Reading: Addison-Wesley

Howe, Peter (2002) *Shooting Under Fire - The World of the War Photographer*. New York: Artisan

Hsu, Leo (07.04.2010) "Documentary photography on the Op-ed page: Alec Soth's Ash Wednesday" Foto8 [Online fagblad] Tilgjengelig:

<http://www.foto8.com/new/online/blog/1157-ash-wednesday-new-orleans-by-alec-soth-documentary-photography-on-the-op-ed-page> [2010, 1. mai]

Hultén, Lars J. (1990) *Reportaget som kom av sig*, Stockholm : JMK, Stockholms universitet

Hviid, Mikkel (2004) *Fascinerende Fortælling*. Århus: Forlaget Ajour, Danmarks Journalisthøjskole

Ingemann, Bruno (1996) *Fotografiet under pres : mellem realisme og konstruktion*, Frederiksberg : Roskilde Universitetsforlag

Jhally, Sut (2002) "Image based culture" i Askew, Kelly og Wilk, Richard R.: *The Anthropology of Media*. Oxford: Blackwell

Kapuscinski, Ryszard (2003) *Ibenholt*. Oslo: Aschehoug

Kerrane, Kevin og Yagoda, Ben (red.) (1998) *The Art of Fact. A Historical Anthology of Literary Journalism*, New York: Simon and Schuster

Kieran, Matthew (red.) (1998) *Journalism ethics*, London: Routledge

Kobré, Kenneth (2008) *Photojournalism. The Professionals' Approach*, Oxford: Focal Press

Koenig, Thomas (2004) "Routinizing frame analysis through the use of CAQDAS" [Paper], Department of social sciences, Loughborough University

Lakoff, George og Johnson, Mark (2003) *Hverdagslivets metaforer : fornuft, følelser og menneskehjernen*, Oslo : Pax

Leith, Denise (2004) *Bearing Witness. The Lives of War Correspondents and Photojournalists*, Sydney: Random House

Lofland, John og Lofland, Lyn H. (1995) *Analyzing Social Settings. A Guide to Qualitative Observation and Analysis*, Belmont: Wadsworth Publishing Company

Machin, David (2002) *Ethnographic research for media studies*, London: Arnold Publishers

- Magnus, Anders (2004) *Min afrikanske reise*, Oslo: Aschehoug
- Morris, John G. (2002) *Get the picture. A Personal History of Photojournalism*, Chicago: University of Chicago Press
- Newton, Julianne Hickerson (2001) *The Burden of Visual Truth, the role of photojournalism in mediating reality*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates
- Nord, Lars og Nygren Gunnar (2002) *Medieskugga*, Stockholm : Atlas
- Pedelty, Mark (1995) *War stories: The culture of foreign correspondents*, New York: Routledge
- Phillips, Angela (2007) *Good writing for journalists : narrative, style, structure*, London: Sage
- Photonotes.org - Dictionary of film and digital photography [nettressurs] tilgjengelig: <http://photonotes.org/cgi-bin/view.pl?letter=d> [01.04.2010]
- Postholm, May Britt (2010) *Kvalitativ Metode. En innflring med fokus på fenomenologi, etnografi og kassstudier*, Oslo: Universitetsforlaget
- Ryen, Anne (2002) *Det kvalitative intervjuet : fra vitenskapsteori til feltarbeid*, Bergen: Fagbokforlaget
- Schwenkel, Christina (2010) ""The Camera Was My Weapon" Reporting and Representing War in Socialist Vietnam", i Bird, Elizabeth: *The Anthropology of news & Journalism*, Bloomington: Indiana University Press
- Scott, Clive (1999) *The Spoken Image. Photography and Language*. London: Reaktion Books
- Simonsen, Anne Hege (2008) "Proximity and Distance. Time and space in Norwegian Newspaper Articles about the World 1880-1930" i *Nordicom Review* 29
- Sims, Norman og Kramer, Mark (1995) *Literary Journalism. A New Collection of the Best American Nonfiction*, New York : Ballantine Books
- Sognstad, Knut og Mellum, Liv (1985) *Nyheter fra sør til nord - om u-landsnyheter i norske medier*, Fredrikstad, Institutt for journalistikk
- Sontag, Susan (1979) *On Photography*, London: Penguin Books
- Sontag, Susan (2003) *Regarding the pain of others*, London: Penguin Books

Soth, Alec (01.04.2010) "Ash Wednesday, New Orleans" [multimedieproduksjon] *New York Times Online*. Tilgjengelig: <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/04/01/ash-wednesday-new-orleans/>

Steensen, Steen (2009) *Stedets sjanger*. Kristiansand, IJ-forlaget

Stene-Johansen, Knut (2001) [etterord] i Barthes, Roland ([1980] 2001) *Det lyse rommet*. Oslo: Pax Forlag

Stroebel, Leslie og Zakia, Richard (red.) (1993) *The Focal encyclopedia of photography*, Boston: Focal Press

Sturken, Marita og Cartwright, Lisa (2001) *Practices of looking - an introduction to visual culture*, Oxford, Oxford University Press

Taylor, John (1998) *Body Horror: Photojournalism, catastrophe and war*. Manchester: Manchester University Press

Tolpinrud, Christine (21.02.2010) "– Jeg er ikke Nan Goldin" i *Fotopia* [online magasin] Tilgjengelig: <http://www.fotopia.no/fullnews.asp?newsid=5918> [2010, 1. mai]

Tuchman, Gaye (1978) *Making News*. New York: The Free Press

Tveiten, Oddgeir (2009) *Storyland - journalistikk, makt og meningsdannelse*. Kristiansand: IJ-forlaget

Wadel, Cato (1991) *Feltarbeid i egen kultur : en innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*, Flekkefjord : SEEK

Wolfe, Tom og Johnson E.W. ([1973] 1996) *The New Journalism*. London: Picador

Zelizer, Barbie (2004) "When war is reduced to a photograph" i Allan, Stuart og Zelizer, Barbie: *Reporting War - journalism in wartime*. Abingdon: Routledge

Zinsser, William (2001) *On Writing Well*. New York: Harper Collins

Aarønæs (2007) Lars: *Sjanger*. Oslo, Komma.no

[Ukjent forfatter] (17.11.2006) "If you ask me: Martin Bell" *Press Gazette* [online magasin]  
Tilgjengelig: <http://www.pressgazette.co.uk/story.asp?sectioncode=1&storycode=36243>  
[2010, 1. mai]

[Ukjent forfatter] (2010) *News Photographer* Februar, volume 65 no. 2, Austin, Texas:  
National Press Photographers Association

### **Nettsteder (kilder benyttet i artikkelserien):**

World Press Photo: [www.worldpressphoto.org](http://www.worldpressphoto.org)

Lightstalkers: [www.lightstalkers.org](http://www.lightstalkers.org)

## Vedlegg 1:

### *Aftenposten 01.01.08 – 20.02.08*

Dato	Overskrift	Bildekreditering	Notater
03.01	Opposisjonen planla folkemord	T. Mukoya / Reuters	Forsidehenvisning. Bilde: grensen mellom motstander og tilhengere, markert med Odingaplakat.
04.01	Flyktet til Norge etter trusler Gjenopplevde kirkebrannen	AP	Forsidehenvisning. Kvinne grater foran brannruinene av kirke i Eldoret
05.01	Raseri ulmer i slumstrøk	T.A. Andreassen	Vaktsom ro i Kibera + Maathai, Tutu, ungdommer
09.01	Håper Barack kan skape fred	T.A. Andreassen Darko Bandic / AP	Forside – hovedsak: Obamas farmor 3 Obamaplakater
10.01	Få våger seg på safari	T.A. Andreassen Joseph Okanga / Reuters	Safaribilder Flyplass i Mombasa
16.01	Kommentar, v red, Barland	-	-
17.01	Kaos i Kenya	Ben Curtis / AP / Scanpix	Notis
18.01	Tåregass og kuler i Kenya	-	Notis
21.01	Vil skjule korrupsjon	Antony Njuguna/Reuters /Scanpix Radu Sigheti /Reuters /Scanpix	Kibaki (fra 15. Januar) Odinga (med kors over hodet)
23.01	Mange drept i nye kamper i Kenya	-	Notis
25.01	”Folkemord og borgerkrig”	Jan Tomas Espedal	Koigi Wa Wamwere
29.01	Kenya i frykt etter nye grusomheter	-	Notis
30.01	Politikerdrap utløste blodbad Opptøyer etter drap	Ben Curtis / AP Karel Prinsloo / AP	Forsidehenvisning med bilde: skrikende kvinner (Prinsloo) Innenfra bygning med barn (Kisumu) jernbaneskiner (Kibera)
31.01	Treg innledning på forhandlingene i Kenya	T.A. Andreassen	T.A. Andreassen
02.02	Enighet om plan i Kenya	Bernat Armangue / Reuters	Annan og Ban ki Moon
08.02	Kenyanere slipper ikke inn i USA	-	Notis
09.02	Innsikt: De arver fedrenes krig (av Jens Barland)	Scanpix / Reuters Jens Barland	Pil- og bye bilde – stort Maathai
10.02	Bush sender Rice til Kenya	-	Condoleezza Rice



***Dagbladet 01.01.08 – 20.02.08***

Dato	Overskrift	Bildekreditering	Notater
04.01	Vill flukt fra etnisk rensning – bare nyvalg kan redde Kenya	Scanpix	Flyktende familie Koigi Wa Wamwere
07.01	Verden i bilder: Kampen om maten	AFP/Scanpix	Matutdeling i Mathare – Røde kors
08.01	Verden i bilder: Merket for livet	Ben Curtis/Scanpix	Kirkebrann, navn på gutt (Anthony Njoroge)
11.01	Verden i bilder: I sorg	Yasuyoshi Chiba / Scanpix	Kisten til Machack Ochieng Odhianbo og hans sørgende kjæreste
17.01	Verden i bilder: Demonstrerer	José Cendon / Scanpix	ODM-demo, viser fingeren
18.01	Flere drept i nye sammenstøt i Kenya	Karel Prinsloo / AP / Scanpix	Politiet skjøt mot demonstranter i Kibera. Merkelig bildetekst – ”slår løs”?
21.01	Her er drap blitt en vane	Scanpix	4 bilde r- stort bidle av mann liggende i gata
24.01	Odinga ønsker deling av makten	-	Notis
29.01	Verden i bilder (oppslag): Kenya: grusomme hatangrep skaper stor frykt	Reuters/Scanpix	Nakuru – machetefekter + brann
30.01	Brennende hat	Ben Curtis / AP / Scanpix	Brennende bil merket X i Kisumu. Mannen i førersetet peker mot kamera
31.01	Sitat: Koigi Wa Wamwere om macheter og borgerkrig	-	-
04.02	Bønn om hjelp i Kenya	Scanpix	Ungdomsgjenger bruker pil og bue
15.02	Rice til Kenya	-	Rice portrettbilde

**VG 26.12.07 – 20.02.08**

Dato	Overskrift	Bildekreditering	Notater
31.12	Fullt valgkaos i Kenya	-	Bilde av soldat
02.01	Tragedien i Kenya (leder)	AFP	Uro i Nairobi: Folk i Kenya er rasende... i Nairobi-slummen har mennesker blitt drept av den beryktede Mungikigjengen. På flukt fra opprørere. Med machete i hånden har denne kenyanske mannen...
	Opprørere skyter med pil og bue	AFP	Brann: slukke brann 03.01.
04.01	Bildetekst: Voldsmareritt uten stans	Reuters	Sparket: Lakisama, Nairobi 05.01.
07.01	Omvalg er redningen (4 bilder)	AP	Tørst: Luo-barn i Mwiki 02.01.
		AFP	Døde: Likhus i Kisumu 02.01
27.01.	Rå vold ryster Kenya	EPA	Mobb: Hysterisk mobb, Mathare 20.01
	”Med piler, stein og macheter gjennomføres i Kenya en av de mest brutale etniske rensningene verden har sett på mange år.	Reuters	Truffet av pil: Nakuru 26.01
		Reuters	Ofre: Mistet fedre
		AFP	Tatt: banket opp Nakuru 21.01
		Reuters	Overlevde: Zacharia Kamau (med sting i hodet)
30.01.	Brennende konflikt	AFP	Lite bilde med bildetekst – brennende bil
01.02	Folkemord – Afrikanske ledere om Kenya-volden.	AFP	Roda Angayo og sønnene Benard og Kelvine i kister.
03.02	Volden i Kenya (leder)	AFP	Walters bilde av mann som trækkes ned. Fryktens ansikt: denne mannen ble tatt på fersk gjerning (...)

**Dagsavisen 26.12.07 – 20.02.08**

Dato	Overskrift	Bildekreditering	Notater
05.01	Håp om forhandlinger	Scanpix / AP	Gutt på branntomt i Kibera + bilder av Kibaki + Tutu
07.01	Politikerne strides mens folket gråter	Scanpix /Reuters	Barn i Kericho
08.01	Klart for mekling i Kenya	Scanpix/Reuters	Mann i ruiner, Kibera
11.01	Kofi Annan skal mekle i Kenya	Scanpix/Reuters	Annan og Kibaki
12.01	Frytke langvarig kbeke for Kenya	Scanpix / AP / Pål Nordby	Safaribilder
13.01	Kjemper om makten – profilen: Odinga	Scanpix/AFP	Pekende portrett
16.01	Klare for nye protester	Scanpix/AP	Mann triller dekk i Kibera
20.01	19 drept	Scanpix/	”Urolighetene fortsetter i Kenya”
24.01	Odinga vil dele makten	-	Portrett
25.01	Håndtrykk som gir håp	Scanpix/AP	Annan, Kibaki, Odinga
28.01	Ser lyspunkter i volden	Reuters/Scanpix	Brennende veisperring, Naivasha
29.01	Skolen gjør livet litt mer normalt	Scanpix/AP	Mor og datter i Kibera
30.01	Fra vondt til verre	-	Notis – lite bilde av brennende veisperring
31.01	Sjokkeres av volden i Kenya	Scanpix/Reuters	Opprørere, en av dem med en AG3
01.02	Nytt politisk drap øker uroen i Kenya	-	Demonstranter
02.02	Kjemper for hennes fremtid	Scanpix/AP	Pike gråter ved politistasjonen i Thika
11.02	FN bekymret for Kenya	-	John Holmes med guide

## Sammendrag

En stor del av bildene fra Øst-Afrika som kommer på trykk i norske aviser produseres av byråfotografer som sjelden nevnes ved navn. Dette synes å bygge opp under et inntrykk av at fotografiet objektivt ”speiler” virkeligheten. Men en fotojournalist velger vinkler og motiver, og denne oppgaven forsøker å synliggjøre subjektene bak objektivene.

Prosjektet består av et journalistisk arbeid og en mer teoretisk overbygningsdel.

Gjennom en artikkelserie bestående av 35 tekster kombinert med fotografier, får man et innblikk i arbeidet og tankene til et knippe internasjonale fotojournalister som dekker Øst-Afrika for vestlige nyhetsbyråer, og problemstillinger de står overfor.

Artiklene er laget med utgangspunkt i reportasjetradisjonen og datainnsamlingen er først og fremst basert på deltakende observasjon og intervjuer foretatt gjennom to feltarbeid i Nairobi, Kenya og Kampala, Uganda, samt et tredje møte i Amsterdam, Holland. I tillegg til bildemateriale og elektronisk korrespondanse har dette lagt grunnlaget for et sett relativt korte tekster. Enkelte av dem kan sies å passe inn i reportasjesjangeren, andre er i et mer eksperimentelt format.

I overbygningsdelen redegjør jeg for fremgangsmåte og utforming av artiklene, for så å drøfte noen av problemstillingene som beskrives i artikkelserien innen et mer teoretisk rammeverk. Fotojournalistene i Øst-Afrika foretar ikke sine valg uavhengig av nyhetskriterier og medierammer, og jeg drøfter aktørenes relative frihet til å bestemme over sitt arbeid og uttrykk. Jeg tar både for meg ytre økonomiske og politiske faktorer, deriblant bistandsfeltet, som kan sies å påvirke hele det journalistiske felt, ser på noen av konfliktlinjene innad i feltet.

Bilder av krig og konflikt preger mediedekningen av Øst-Afrika, og konfliktdekning byr på spesielle utfordringer både med hensyn til sikkerhet, logistikk og emosjonell påvirkning. Dette er med på å prege bildene som tas, samtidig som både motivene og estetikken synes å følge svært konvensjonelle mønstre. Jeg forsøker til slutt å spore muligheter og hindringer for fornyelse og innovasjon innen det fotojournalistiske fagfelt.

## Summary

The greater part of news-images from East Africa printed in Norwegian newspapers are supplied by international wire services, but the individual photographers behind the pictures are seldom credited. This appears to enhance the common assumption that photographic images objectively mirror reality. But behind the camera there is a person, selecting angles and choosing which stories to cover.

This project is made up of two parts: one journalistic work and one more theoretical

Through a series of feature articles, most of them a combination of text and image, one gets an impression of the lives and thoughts of several international photojournalists covering East Africa for western wire-services, and the challenges they face.

Methodologically I have approached this topic from a journalistic angle, namely the tradition often labelled "new new journalism". I have interviewed and observed photojournalists over the course of several weeks on-site in Kampala, Uganda and Nairobi, Kenya, as well as in Amsterdam, Holland during a photo award weekend. This, as well as photographic material and electronic correspondence has laid the grounds for my journalistic work. While parts cohere with a more classic feature reportage-style, others are more experimentally formed.

The methods and choices made in my own journalistic work are discussed in the second half of this project, before I go on to analyzing the photographers in a more theoretical framework. Photojournalists in East Africa do not solely select their images out of their own interests, but work according to the demands of western news structures. I discuss the relative power of the individual within this framework and look at political, economical and personal factors that influence press photographers' work in this part of the world.

Conflict images and photographs of human suffering tend to dominate news from East Africa, and the making of such images requires personal risk-taking both physically and emotionally. I look at how personal involvement influences the photojournalists' work and the pictures they produce.

Finally I focus on the possibilities of innovation and transformation within a field seemingly dominated by conventional frames and aesthetics.